GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

JUILLET-AOUT 1926

Raymond Rey. — Le Trésor de Grandselve.
Louis Demonts. — Le Maître de la Sainte Famille avec sainte Anne au Musée du Louvre.
Florence Ingersoll-Smousse. — Les Pietà de Véronèse.
Henri Boucher. — Louis-François Cassas (1er article).
Louis Réau. — Une statue retrouvée de Falconet : « La Douce Mélancolie ».
Hippolyte Buffenoir. — Une édition illustrée des « Saisons » de Saint-Lambert.
A. de Rothmaler. — Les Portraits de George Sand, par Delacroix.
Karl Madsen. — L'Art danois.
Adrien Blanchet, de l'Institut. — La Mosaïque gallo-romaine de Saint-Cyr-sur-Mer.
Louis Dimier. — Tableaux qui passent.
Charles Du Bus. — Bibliographie des Beaux-Arts et de la Curiosité (Première partie, 1926).

Trois gravures hors texte :

Pietà, par Véronèse (Musée de l'Ermitage, Pétrograd) : héliotypie.
La Douce Mélancolie, marbre, par Falconet (Musée de l'Ermitage, Pétrograd) : héliotypie.
Portrait de Thorvaldsen, par Eckersberg (Glyptothèque de Ny-Carlsberg, Copenhague) : héliotypie.

51 illustrations dans le texte

JOS. GIRARD

68e Année. 769e Livraison. 5e Période. Tome XIV.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6e)

TÉLÉPHONE : Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4° carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef : M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction : M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ;
Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
Robert JAMESON.
R. KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie ;
Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de *M. le Directeur* de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1er et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4° carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtrals, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6e), — Téléphone : Fleurus 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1er et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique:* expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts,* s'adresser à l'*Administrateur* de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6e).

Directeur: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France;
Directeur-adjoint: Georges WILDENSTEIN. secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président: Raymond KOECHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux;
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie;
Théodore REINACH;
Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue;*
Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — *Un an*	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
— autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : **Deux** francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs *sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.*

SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE St GILLES PARIS 3e

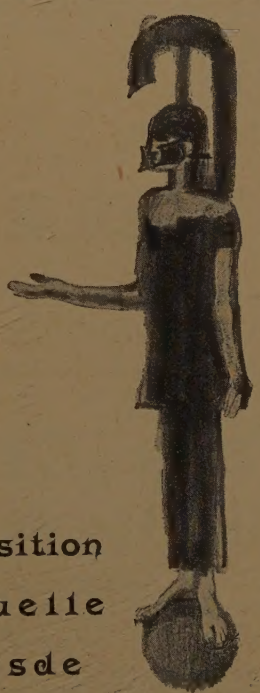
VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES — BRONZES
APPLIQUES — MODERNE
GIRANDOLES — CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R.C. SEINE 22.W.



Exposition annuelle Dresde

Exposition Internationale des Beaux-Arts

du 12 Juin au 10 Octobre 1926

CAILLEUX

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE

EXPERT-CONSEIL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'ADMINISTRATION DES DOUANES

TABLEAUX de MAITRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE
SALLE DE LECTURE
CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e
LIBRAIRIE DE FRANCE - *Tél. Fleurus* 51-10



GALERIES KLEINBERGER

PARIS
9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK
725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE D'EXPOSITIONS :
76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boëtie

PARIS

MÊME MAISON.

647, Fifth Avenue ✻ *NEW-YORK*

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

1127-25

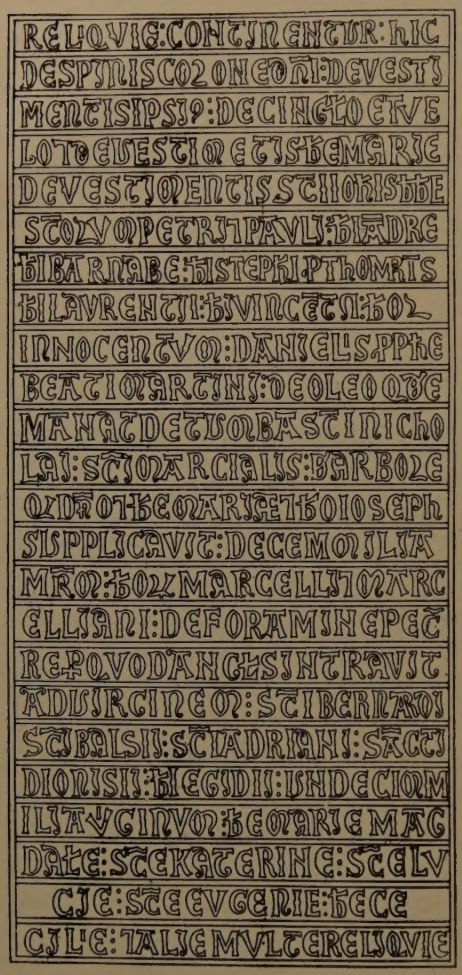
LE TRÉSOR DE GRANDSELVE

L'ABBAYE de Grandselve, au diocèse de Toulouse, fut la plus importante filiale de Cîteaux dans la France du Midi. La protection des comtes de Toulouse fonda sa puissance temporelle qui ne cessa de s'accroître au XIII^e siècle, avec l'installation de la royauté française dans le Languedoc. Ses premiers abbés avaient laissé une réputation de sainteté, tel ce Bertrand, canonisé peu après sa mort et dont Henriquez a loué les mérites « tam admirabilis sanctitatis homo, si homo et non potius angelus dici potest » [1]. Saint Bernard avait donné sa règle au monastère et était venu prêcher dans l'église. C'est là qu'il dénonça, le premier, aux populations du Midi, l'hérésie manichéenne déjà répandue dans la région. Granselve fonda à son tour plusieurs prieurés, comme Frontfroide, Calers et Candeil ; son influence passa au delà des monts, en Espagne où elle créa le monastère de Santas Creus sur les bords de l'Ebre, celui de Carthagène [2] qui en fonda d'autres au voisinage des Maures, postes avancés contre l'Infidèle. Grandselve eut aussi comme abbé un personnage fameux, Arnaud Amalric, celui là même qui allait être promu général de Cîteaux et dont le nom, à côté de celui de Simon de Montfort, évoque le terrible drame des Albigeois.

Mais c'est au XIII^e siècle, avec le relâchement de l'austère règle de Cîteaux, que Grandselve connut la splendeur matérielle de son apogée. Elle possédait alors un vaste territoire allant des rives de la Gimone aux confins du Toulousain et du bas-Quercy. Cette région alternée de côteaux boisés (*grandis sylva*) et de riantes vallées faites de verdure, de fraîcheur et d'ombre forme

1. *Fasciculus*, Cap. XXX. p. 220.
2. Cf. R. Rumeau, *Notes sur l'Abbaye de Grandselve*, 1900.

aujourd'hui la partie orientale de la Lomagne, pays bien individualisé par ses collines et ses plaines en bordure de l'Armagnac. Telle est la contrée que les moines colonisateurs appelèrent à la vie, soutenus par la bienfaisante domination du roi de France. Des bastides encore debout, comme Beaumont, Grenade et autres, fleurirent soudain, sur l'initiative de l'abbaye cistercienne.



INSCRIPTION GRAVÉE
SUR UNE PLAQUE DE CUIVRE
PLACÉE DERRIÈRE LE RELIQUAIRE
DE LA SAINTE-EPINE.
(Église de Bouillac.)

Au milieu de cette prospérité, tandis que la communauté comptait près d'un millier de moines, la primitive église qu'avait vue saint Bernard apparut trop modeste et fit bientôt place à un bel édifice d'une longueur d'un peu plus de 100 mètres et dont l'évêque de Toulouse fit solennellement la dédicace en 1252 [1]. La destruction totale de ce monument en 1803 est une perte irréparable pour l'histoire de l'art gothique du Midi. Avec lui a disparu un des secrets de cette architecture gothique méridionale à ses origines, avant d'être répandue partout par les Cisterciens et les Dominicains. Il semble que la fatalité se soit acharnée surtout contre l'architecture monastique dans ces environs de Montauban ! La Révolution a produit ici le même effet qu'une invasion de Barbares. Que reste-t-il des autres édifices cisterciens, tels que Belleperche, le Mas-Grenier, Beaulieu ? Quelques ruines sans intérêt. Pour juger de cet art naissant, il faut aller plus loin, à Flaran, à Sylvanès ou à Frontfroide. A Grandselve

1. Jouglar, *Monographie de l'Abbaye de Grandselve* (Mém. de la Soc. arch. du Midi de la France, t. VII. 1860). Les bâtiments, vendus comme biens nationaux, furent rasés et convertis en carrières de pierres où l'on vint de toutes parts s'approvisionner à raison de 20 sous le tombereau. Quelques fragments sculptés

tout a péri, même les ruines. Le souvenir de l'abbaye aurait disparu aussi, si nous n'avions conservé plusieurs pièces de son trésor qui constituent aujourd'hui les reliquaires des églises de Bouillac et d'Ardus, près Montauban [1].

A première vue, les châsses de Bouillac semblent dater du XII^e siècle, car elles reproduisent les formes romanes des églises toulousaines. Mais nous savons qu'au XIII^e siècle la tendance des orfèvres a été de rivaliser dans leur technique avec les créations de l'art monumental, de là l'imitation des grands édifices très apparente dans leurs œuvres que rehausse une profusion de décors plastiques. Or, jusqu'à une époque assez avancée du XIII^e siècle, les formes gothiques des cathédrales du Nord n'avaient pas pénétré dans la région toulousaine. La cathédrale de Toulouse, voûtée d'ogives en 1211, est encore toute romane par son économie générale et n'a rien de comparable par son esthétique aux belles églises conventuelles de Saint-Sernin et de la Daurade. Tels sont les deux édifices que les maîtres d'œuvre, les orfèvres et les imagiers du Midi considérèrent jusqu'à la fin du XIII^e siècle comme la plus belle expression de l'art monumental. Les châsses de Grandselve ne sont autres que leur imitation transposée dans les arts mineurs.

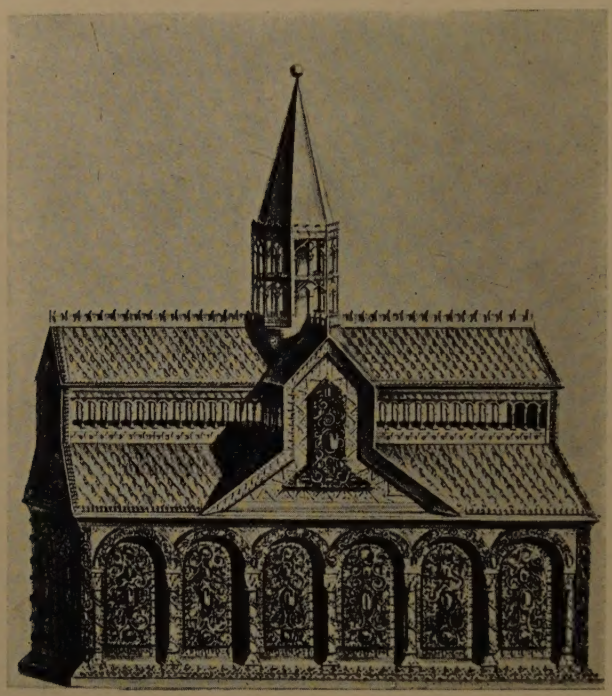


GRANDE CHASSE DE L'ABBAYE DE GRANDSELVE
AVEC LA CRUCIFIXION
(Église de Bouillac.)

sont dans les fermes des environs. Plusieurs pièces du mobilier sont dispersés dans les églises voisines, les stalles du chœur à Beaumont-de-Lomagne et à Fronton, les orgues à Verdun-sur-Garonne, les tableaux à Grenade et à Bouillac. Parmi eux, il subsiste un beau Lesueur représentant l'apothéose de saint Bernard.

1. Ces reliquaires furent sauvés par les habitants de Bouillac, qui les tinrent cachés pendant la Terreur.

Et d'ailleurs, nous pouvons les dater approximativement d'après les inscriptions que nous lisons au revers du reliquaire de la Sainte-Épine, à Bouillac, et sur les deux phylactères d'Ardus. Ces lettres onciales accusent le milieu du XIII^e^ siècle. Au reste, la provenance même des reliques les plus illustres, pour lesquelles furent exécutées ces œuvres, nous renseigne suffisamment. La Sainte-Épine, par exemple, est un don d'Alphonse de Poitiers, au retour de la croisade de saint Louis, en 1251, lors de la prise de possession du comté de Toulouse. A cette occasion, il fit présent d'une autre à l'église de Saint-Sernin, conservée encore dans le trésor de la crypte. Que l'on remarque la coïncidence de cette date avec celle de l'achèvement de l'église consacrée l'année suivante. Les religieux de Grandselve voulurent évidemment doter leur nouvelle église d'un trésor digne d'elle, d'autant plus que leur richesse en reliques faisait la réputation du monastère. Un inventaire fait en 1865 à Bouillac, en présence du chanoine Pottier, reconnut cent onze reliques diverses, sans compter celles qui ne purent être identifiées faute d'inscriptions sur les étiquettes de parchemin attachées aux étoffes qui les contenaient. Il faut y ajouter celles d'Ardus dénombrées en 1895 [1]. Outre les souvenirs des Croisades que tous les paladins du Midi ne manquaient pas de rapporter pour les églises de leur pays, et qui, après la prise de Constantinople en 1204, devinrent innombrables, ce sont des reliques de saints



GRANDE CHASSE DE L'ABBAYE DE GRANDSELVE
A DÉCOR ORNEMENTAL
(Église de Bouillac.)

1. F. Pottier, *Deux phylactères du trésor de Grandselve* (Bull. archéol. du Tarn-et-Garonne, 1895).

d'Espagne, et du Sud de la France, des dons de pélerins de Saint-Jacques, qui rappellent les cultes les plus en vogue au Moyen Age. Il y a même des objets assez étranges, provenant sans doute de ce commerce si répandu en Orient et dont la naïveté des Occidentaux faisait les frais. Il faut rappeler enfin les offrandes des comtes de Toulouse et des riches abbayes de cette ville avec lesquelles Grandselve avait des relations très étroites. Les clefs de voûte de la nef de Grandselve figuraient les armes et la croix pommetée des comtes de Toulouse, tandis que les colonnes d'ordre corinthien reproduisaient sur leurs chapiteaux de marbre les motifs de la nef de Saint-Sernin. Grandselve avait fondé à Toulouse le collège Saint-Bernard dont la prospérité fut très grande. Tous ces faits nous aident à comprendre pourquoi les pièces du trésor de l'abbaye cistercienne sont sorties des ateliers toulousains.



PETITE CHASSE DE L'ABBAYE DE GRANDSELVE AVEC LE CHRIST EN MAJESTÉ

(Église de Bouillac.)

Les châsses de Bouillac ont les mêmes formes et les mêmes dimensions deux à deux[1]. Leur originalité tient à ce qu'elles dérivent de conceptions architectoniques. L'artiste a imité la disposition d'une église à collatéraux et croisillons. Cela est visible surtout dans la plus belle, qui est aussi la mieux conservée. La partie haute s'achève par un pignon central muni d'un faîtage en cuivre rappelant la nef dont les murs sont surmontés d'une magnifique galerie à arcades. A la croisée, s'élève une tour octogone à deux rangs de fenêtres, terminée par une flèche pyramidale que surmonte une boule en cristal.

1. Les grandes ont 0^m51 de long sur 0^m24 de large et 0^m41 de haut ; les petites 0^m33 de long sur 0^m13 de large et 0^m27 de haut.

Comment ne pas reconnaître la silhouette de Saint-Sernin ? Cette galerie ajourée au sommet des murs, et surtout le clocher octogone qui faisait l'originalité de la basilique, devaient plaire à l'artiste comme effet décoratif. Il a dû reproduire le vieux clocher tel qu'on le voyait encore au milieu du XIII^e siècle avant son exhaussement qui n'est certainement pas antérieur à 1258 [1], date de l'élévation du corps de Saint-Sernin, dont le tombeau était sous le vieux clocher et qui fut placé en 1284 dans la nouvelle crypte agrandie sous le chœur. L'apparition de l'arc en mître, qui devait régner désormais sur tous les clochers de brique polygonaux, n'a ici rien d'étonnant, car il était usité depuis longtemps dans l'architecture de brique. Il se montre déjà à la façade du baptistère de Poitiers. On ne dut pas attendre la fin du XIII^e siècle pour en faire usage en Languedoc. Quoiqu'il en soit, l'orfèvre a même imité le parapet de la galerie à pinacles, à la base de la flèche. Son œuvre sauve donc de l'oubli le vieux clocher de Saint-Sernin, qui fut probablement reproduit à Grandselve dans la forme



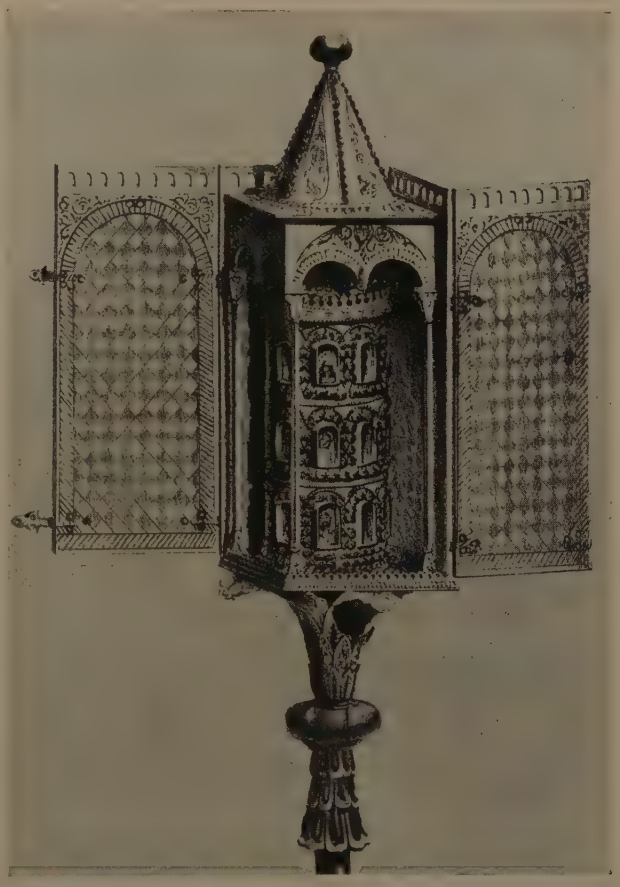
PETITE CHASSE DE L'ABBAYE DE GRANDSELVE AVEC LA VIERGE EN MAJESTÉ

(Église de Bouillac.)

1. Cf. N. Bertrandi, *Gesta Tholosanorum*, édit. 1515, fol. 45, 1^er col. « in capite ejusdem ecclesiae, ante chorum canonicorum in tumulo marmoreo reconditus juxta aliorum corpora sanctorum sub terra. Et elevatum fuit inde cum suo tumulo marmoreo ad altiorem locum ibidem praeparata crypta cum testudine sicut nunc conspicitur supra terram ». L'exhaussement ou la reconstruction du clocher avec ses cinq étages se place dans cet intervalle, 1258-1284. On profita, en effet, du déplacement de ce tombeau pour renforcer les piles du clocher qui rapetissent la croisée du transept et étranglent la perspective de la nef. Quant au sceau des consuls de Toulouse, qui figure le clocher à quatre étages de Saint-Sernin, il n'est pas sûr qu'il

gothique[1], antérieurement aux Jacobins de Toulouse où règne partout l'arc en mître.

Sur les deux grandes châsses, les colonnettes des arcatures qui décorent la partie basse sont tournées en spirale à la manière des vieux sarcophages toulousains, tels ceux qui proviennent des sépultures comtales et conservés à l'entrée du croisillon méridional de Saint-Sernin, tandis qu'au registre supérieur, les colonnettes sont unies.



RELIQUAIRE PORTATIF DE LA SAINTE-EPINE
(Église de Bouillac.)

Ces châsses sont en bois de chêne recouvert de feuilles d'argent doré et sur lesquelles des palmettes, des croix, des oves, des rinceaux, des dents d'engrenage ou autres moulures ont été gravées au repoussé. Mais les faces du coffre sont ornées en haut-relief d'arcades et de colonnettes qui forment autant de niches où sont disposées des statuettes faites aussi au repoussé d'une feuille d'argent. Une seule n'a pas reçu de personnages et, pour cela, n'a point, comme les autres, d'arcade centrale trilobée pour distinguer le sujet principal. Dans cet encadrement uniforme, l'artiste a disposé alors des panneaux sculptés d'une grande richesse décorative, avec filigranes et cabo-

représente une chose vue, d'autant plus qu'on n'y voit point l'arc en mître aux fenêtres des deux rangées supérieures. Il est probable qu'on projetait alors l'exhaussement du vieux clocher aux fenêtres en plein-cintre.

1. Les églises de Beaumont et de Grenade, fondées par Grandselve, ont des clochers analogues. Celui des Jacobins de Toulouse fut terminé en 1299.

chons, le tout formant une profusion de gemmes multicolores dans un tissu stylisé de délicate orfèvrerie. Ces panneaux étant rapportés, quelques-uns ont été enlevés ainsi que les pierres précieuses de grandes dimensions. La châsse renfermait une partie du corps de sainte Libérate, première martyre de Bigorre.

Sur les trois autres châsses, les personnages forment une forte saillie et paraissent se détacher du fond ; dans les deux petites, ils dépassent même les arcades de toute la hauteur de la tête. Les galeries, qui figurent le couronnement de l'église, ainsi que les ouvertures du clocher, ne sont pas évidées comme dans les deux grandes. Sur le sommet du pignon du grand comble, vu de face, sont encore gravés des sujets, mais de faible relief. Enfin, arcades et piédroits sont décorés de filigranes et de cabochons multicolores. Seule, la face postérieure où s'ouvrait le reliquaire est simplement recouverte d'une lame d'argent ornée de carreaux et de losanges.

Quant à l'iconographie, elle est très simple. Sur la grande châsse, le sujet principal est la Crucifixion, d'après le thème suivi partout au XIII^e^ siècle. Le Christ, la tête inclinée en avant, porte une couronne de fleurons délicatement tressée. Il a les pieds cloués séparément, ce qui prouve le maintien de la tradition iconographique du XII^e^ siècle. De part et d'autre, la Vierge, esquissant un noble geste de douleur[1], et saint Jean ; au-dessus, le soleil et la lune. A droite et à gauche de ce groupe sont disposés, sous les arcades, deux saints et deux abbés crossés cisterciens. Au-dessus du Christ, sur le pignon central, trône une Vierge de Majesté en petit relief. On sait la place éminente que le culte de la Vierge occupait dans l'ordre de Cîteaux ; aussi n'est-il pas étonnant de la voir représentée partout en bonne place. Sur l'autre pignon, apparaît un ange tenant une couronne.

L'une des deux petites châsses représente le Christ en Majesté, assis et bénissant, la main gauche appuyée sur le livre fermé et, en dehors du médaillon, entouré des quatre animaux ; sous les arcades, les apôtres Pierre et Paul et deux abbés crossés. On remarquera la situation de l'aigle et de l'ange sur le pignon, au-dessus de l'arc tribolé ; l'artiste les a logés là faute de place.

L'autre est consacrée à la Vierge de Majesté ; au-dessus de l'arcature règne le Christ en croix, les deux pieds toujours cloués séparément ; à côté, des

1. On retrouve la même disposition sur une peinture murale de la fin du XIII^e^ siècle dans la salle au rez-de-chaussée de la tour Nord à la façade de Saint-Sernin. Le Christ a aussi les pieds cloués séparément et la Vierge fait le même geste. Peintres, sculpteurs, orfèvres avaient donc les mêmes modèles et les mêmes traditions. Sur cette belle peinture, v. A. Auriol, *Les Fresques de la Sacristie de Saint-Sernin à Toulouse* (avec planches). — *Bullet. Soc. archéol. du Midi de la France*. 1914-15, pp. 246-258.

personnages avec divers attributs correspondant à l'iconographie des saints dont on avait des fragments de reliques.

Il y a encore à Bouillac un reliquaire portatif très curieux, celui de la



PHYLACTÈRE DU TRÉSOR DE GRANDSELVE

(Église d'Ardus.)

Sainte-Epine. Il a la forme d'un cylindre placé sous un dais rectangulaire à arcades géminées portées par de minces colonnettes et couronné d'un couvercle conique à six compartiments. Ce dais était primitivement fermé par quatre plaques de cuivre dont une fixe sur laquelle se trouve gravée la précieuse inscription que nous avons déjà vue. Le tout repose sur une hampe

ornée de deux chapiteaux renversés, décorés de feuillage, séparés par une virole en cristal et s'emmanche dans un cippe en marbre blanc. La disposition générale du dais, avec ses rangées circulaires d'arcades superposées, son couvercle hexagonal, rappelle peut-être l'architecture de l'antique sanctuaire hexagonal de la Daurade, aujourd'hui disparu et dont l'artiste a pu imiter l'élévation. Mais ce n'est qu'une hypothèse. Des rinceaux, des fleurons, des palmettes, des rangées de boutons ornementent le dais et les compartiments du couvercle qui se termine par une boule. Quant à la tour en miniature qui renferme les reliques, elle est décorée de trois rangs superposés d'arcades en plein cintre rehaussés de filigranes. Il y a six arcades par rang. Sous chacune d'elles se détache sous verre une image coloriée sur parchemin, semblable aux miniatures contemporaines et représentant un des saints auxquels correspondent les reliques énumérées par l'inscription. Mais aucun attribut ne permet de fixer l'iconographie des personnages. A première vue, cette curieuse enluminure produit l'effet d'un ouvrage d'émaillerie limousine.

A l'église d'Ardus, près de Montauban, on conserve deux phylactères issus du trésor de Grandselve. Ces sortes de reliquaires en forme de tableau étaient placés sur une hampe et figuraient dans les processions solennelles de l'année. Ils sont, en effet, plus maniables que les châsses. L'un deux, celui de la Vraie Croix, reproduit la silhouette d'une façade d'église à pignon[1]. C'est, sans doute, une imitation de ces fameux reliquaires byzantins de la Vraie Croix qui se répandirent surtout en Occident après la prise de Constantinople en 1204 et dont quelques-uns subsistent encore[2]. La base est constituée par deux volutes encadrant une croix latine et s'adaptant à une tige qui devait s'engager dans une hampe. Cette partie est faite d'une seule pièce de cuivre rouge fondu, fortement doré et rivé au reliquaire sur trois points. Le coffret de bois divisé en trois compartiments est recouvert de plaques d'argent ornées de filigranes gemmés, faits de deux fils d'argent tordus et dorés. La face antérieure au-dessous du pignon est décorée de quatre colonnettes supportant une double arcature en pleins cintres plissés qui reposent sur des chapiteaux à palmettes crossées. L'ornementation est analogue à celle des bases qui ont la forme de chapiteaux renversés. Cette disposition rappelle évidemment la façade d'une église[3]. Le pignon à rampants s'amortit dans une capsule en cuivre doré, décorée de losanges et de rinceaux et surmontée d'une boule aplatie qui devait servir de support à

1. 0m19 de largeur sur 0m68 de hauteur et 0m05 d'épaisseur.

2. V. la liste dans E. Molinier, *Le Reliquaire de la Vraie Croix au trésor de Gran* (*Gazette archéologique*. XII, 1887, p. 245-249 et pl. 32).

3. A rapprocher, par exemple, des transepts figurés sur la châsse d'Ambazac.

un fleuron ou à une croix. Sur toute la surface sont disposées quarante-quatre bâtes gemmées dont trois, les plus grandes, sur le pignon, sont vides aujourd'hui. La plus haute, de forme ovale, devait sertir un camée. Les pierres fines et les verres taillés en cabochons présentent une grande variété de couleurs. Les faces latérales sont ornées de têtes de clous et de fleurettes burinées à huit pétales. Quand au revers, il est revêtu d'une plaque fixe où est gravée une belle inscription en lettres onciales de même caractère que celle du reliquaire de Bouillac.

L'autre phylactère[1] a la forme d'un disque de bois recouvert de deux



DISQUE-RELIQUAIRE DU TRÉSOR DE GRANDSELVE
(Église d'Ardus.)

plaques d'argent doré et muni d'une tige portative. Une face est occupée par une inscription concentrique à caractères niellés. Au centre, une cuvette de sept centimètres de diamètre où était logé sans doute un camée serti par un cercle à dents de scie. L'autre face est traitée comme un émail rehaussé de dorures et de niellures qui font ressortir les personnages et l'ornementation. Elle est occupée par un Christ de Majesté dans une gloire, assis sur un trône entre l'alpha et l'oméga. La gloire s'inscrit dans une double bordure. Sur le champ niellé se détache, en or, le Christ à la chevelure abondante, la barbe en pointe, vêtu d'une longue robe serrée à la taille et d'un manteau drapé sur l'épaule gauche, laissant libre le bras et la main droite qui bénit à la latine, tandis que la main gauche s'appuie sur le livre

1. 0^m21 de diamètre sur 0^m25 d'épaisseur.

ouvert des évangiles. Les quatre animaux sont habilement disposés sur le champ circulaire laissé libre entre l'auréole et les bords du disque. Les noms des évangélistes sont gravés au-dessus de chacun d'eux en lettres onciales. Ce disque-reliquaire devait être surmonté d'une croix ou d'une pièce aujourd'hui disparue. La finesse des traits du Christ, la souplesse de ses vêtements, l'attitude des évangélistes, le regard tourné vers le Maître, tout cela donne de la vie aux personnages et traduit la manière recherchée d'un bon artiste.

En somme, ces œuvres peu connues nous donnent une idée des ateliers toulousains au XIII^e^ siècle, à côté des écoles plus célèbres de Limoges, de Bourges, de Paris, de Troyes et d'Amiens. Nous constatons que dans les villes du Midi on *ouvrait* l'argent plutôt que l'or. Les orfèvres, d'abord émailleurs, à l'imitation de l'art de Limoges, avaient conservé leurs habitudes en devenant *dauraires* ou *argentiers*, comme on disait. Montpellier et Toulouse avaient acquis une réelle renommée pour l'argenterie blanche et dorée. Les reliquaires de Grandselve sont l'expression de cet art languedocien. L'ampleur du style mis à part, les personnages qui se détachent en relief sur les châsses de Bouillac font pressentir les chefs-d'œuvre du genre de la fameuse Vierge de l'abbaye de Roncevaux, exécutée par un artiste toulousain de la fin du XIII^e^ siècle et duquel un bon juge a dit « qu'il peut être considéré comme l'égal des plus grands orfèvres de son temps[1] ».

RAYMOND REY

1. J. J. Marquet de Vasselot, *Le Trésor de l'abbaye de Roncevaux. — Gazette des Beaux-Arts*, 39^e^ année, 3^e^ pér, t. XVIII, 1897.

LE MAITRE DE LA SAINTE FAMILLE AVEC SAINTE ANNE AU MUSÉE DU LOUVRE

PARMI les Primitifs néerlandais du Musée du Louvre, le plus singulier, le plus énigmatique est certainement la petite *Sainte Famille*, de la fin du XV^e^ ou plutôt du commencement du XVI^e^ siècle, cataloguée sous le n° 2197[1]. Elle fut attribuée autrefois à Lucas de Leyde, puis gravée sous le nom de Dürer dans le recueil de Landon; donnée ensuite comme « ouvrage d'un élève de van Eyck », elle fut encore classée à l'école allemande et enfin à l'école flamande.

Le sujet et la façon dont il est conçu sont d'une grande rareté. La scène nous est présentée sous un jour à la fois familier et fantastique. M. Camille Benoit y reconnaissait jadis un mélange de l'esprit de Jérôme Bosch avec celui de Quentin Metsys, opinion qui, dans sa trop grande généralité, ne manquait pas, nous le verrons, de justesse.

Sainte Anne prend délicatement la main de l'Enfant Jésus, elle inspecte son petit bras avec l'attention d'une bonne infirmière qui va faire un pansement, car l'Enfant, en jouant au jardin, a dû se piquer à quelque épine; la Vierge, qui vient de lui donner le sein, le tient dans ses bras devant la grand'mère; celle-ci a relevé sa robe fourrée pour prendre ce qu'il lui faut dans la trousse qui pend à sa ceinture de dessous; à ses pieds, l'on voit un panier avec des ciseaux et des bandes de linge. Cependant, à droite, au deuxième plan, quatre anges, devant un pupitre, chantent les louanges du Seigneur. De l'autre côté, tenant un cep de vigne, s'approche saint Joseph, vêtu en jardinier, avec un chapeau d'une forme inusitée à la fin du XV^e^ siècle. Tout au fond, on aperçoit le groupe divin restitué dans son

1. H. 0^m^45 × L. 0^m^32. Anciennement sur bois, puis transportée sur toile; provenant d'une saisie d'émigré, durant la Révolution française.

habituelle attitude, sous la surveillance de deux anges, tandis qu'un paon se promène et que saint Joseph poursuit ses travaux champêtres. La scène se passe dans la cour d'un palais, d'un style gothique plein de fantaisie, déjà tout proche de celui de la Renaissance et rappelant un peu les architectures des fonds chers à Mabuse. Les clochetons sont avivés de paillettes d'or. L'ensemble du décor semble témoigner, dans son exécution, de la pratique d'un miniaturiste, et pourtant on y sent la main d'un coloriste meilleur que les purs flamands de la fin du XV^e^ siècle.

Durand-Gréville étudia longuement cette œuvre dans la *Gazette des Beaux-Arts* de Novembre 1913. Il la rapprochait de la *Vierge dans une architecture avec trois anges* (n° 231, du Musée de Lyon) qui, depuis, a été reconnue avec raison comme étant de Quentin Metsys, et d'une autre *Vierge* de même type, appartenant alors à Edouard Aynard. Il appelait l'auteur hypothétique commun de ces tableaux « le maître des deux Vierges de Lyon », et joignait à l'œuvre de celui-ci le tableau si complexe du Musée d'Anvers qui porte le n° 535. Il existe, en effet, de vagues rapports de physionomie entre la Madone de ce dernier tableau et la Vierge du n° 2197 du Louvre. Dans les deux œuvres les fonds de paysage sont remarquables par le coloris, mais ils sont en réalité très dissemblables de caractère. Poussant plus loin, mais dans une mauvaise direction, son étude, et prenant des points de comparaison dans le *triptyque Morrison* (ce qui offrait quelque chose de vraisemblable, celui-ci montrant des influences de Geertgen tot Sint Jans à côté de celles de Memling et du jeune Metsys), et dans la *Vierge sur un trône* appartenant au duc de Westminster, Durand-Gréville proposait, pour tout ce groupe d'ouvrages, dont les disparités protestaient cependant contre une telle unification, le nom de Louis Boels, élève de Memling, artiste de Bruges qui travaillait entre 1477 et 1518[1]. Tout ce que nous pouvons accorder à Durand-Gréville, c'est, dans le tableau du Louvre, une certaine ambiance mi-anversoise, mi-brugeoise, semblable à celle qui nous charme dans le n° 535 du Musée d'Anvers, lequel a été, tour à tour, lui aussi, attribué à van der Goes, à Mabuse, à Metsys, à Ysenbrant, et où se mêlent, en effet, des influences de Gérard David et de Metsys. Mais nous croyons que le vague sentiment qu'on éprouve d'une parenté, qui existerait entre ces deux œuvres à peu près contemporaines, n'est qu'un mirage, qui tient à leurs complexités mutuelles où se retrouvent ici et là des éléments légèrement semblables.

A son tour, le D^r^ Friedrich Winkler a été attiré par le charme spécial de

1. V. encore Durand-Gréville, *Arts anciens de Flandre*, II, fasc. II, 71-72, et fasc. III, 139-157.

la *Sainte Famille* du Louvre et par son caractère énigmatique. Il lui a consacré un article en 1922[1]. Il en fait d'abord remarquer toute l'étrangeté. Bien qu'elle date du commencement du XVI^e^ siècle, il observe qu'à certains points de vue, cette œuvre se rattache assez particulièrement aux débuts de l'art du XV^e^; c'est ainsi que le frappent les traits à la fois aigus et lâches de sainte Anne et de saint Joseph, le linge dont est archaïquement coiffée la première, le chapeau « à la van Eyck » du deuxième, l'air « provincial » de Marie avec sa couronne antique. Il insiste également sur l'imprévu de cette scène familière se jouant dans un décor de palais. Il analyse ensuite le type des figures, la façon dont elles sont dessinées, et notamment les mains allongées et raides des personnages, mains toutes assez semblables et comme reproduites au moyen d'un même cliché. Tous ces traits une fois fixés, il croit en retrouver le caractère dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Buckingham-Palace à Londres, et dans une suite de dessins très intéressants, mais pour l'énumération desquels il faut nous contenter de renvoyer à son article, tableau et dessins qui lui semblent s'affirmer nettement comme se rattachant à l'art d'Hugo van der Goes.



Arch. phot. Art et Hist.

LA SAINTE FAMILLE AVEC SAINTE ANNE
ÉCOLE DES PAYS-BAS SEPTENTRIONAUX
COMMENCEMENT DU XVI^e^ SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

1. *Der Meister der Anna Selbdritt im Louvre*, dans *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 9-16 juin 1922.

Disons tout de suite que la démonstration du Dr Winkler nous paraît tout à fait probante en ce qui regarde la parenté du tableau de Buckingham-Palace avec trois de ces dessins et leur groupement sous l'égide de Van der Goes. Mais il affirme rapidement, beaucoup plus qu'il ne prouve, les rapports qui lui semblent relier ces œuvres à la *Sainte Famille* du Louvre. Et, pour nous, l'énigme de celle-ci demeure entière. Le dessin des fronts dénudés, des paupières bombées et des hautes arcades sourcilières, dans les figures féminines du *Mariage de sainte Catherine*, ainsi que dans les dessins des *deux femmes agenouillées* du British Museum, de la *femme à genoux* de la collection Pierpont-Morgan et de la *Sainte assise* de Dresde[1], se réfère évidemment à la tradition gantoise, et sur ce point personne, semble-t-il, ne pourrait soulever d'objection; mais le front également dénudé de la Vierge, dans le tableau du Louvre, sa paupière lasse et son sourcil léger n'offrent pas, à notre avis, sauf superficiellement, les mêmes caractères; il y a là dessin d'un dessinateur précis et imitant un type un peu conventionnel d'école, ici, dessin plus mou, mais plus original, d'un peintre plutôt que d'un dessinateur. Même observation pour les mains qui, bien qu'également allongées et raides, sont élégamment maniérées là, et plutôt ici maladroitement posées.

Le tableau de Buckingham-Palace et celui du Louvre ne sont guère d'ailleurs comparables dans leurs ensembles, et le Dr Winkler l'avoue. Le premier, malgré ses particularités, se classe facilement dans la production flamande de la fin du xve siècle, avec son paysage dans la tradition de Bouts, son groupement et son sentiment général qui relèvent de Memling, ses types « Goesesques » et ses coiffures féminines, bizarres, il est vrai, et recherchées, mais assez semblables, somme toute, à celles qu'on peut voir, par exemple, chez le Maître de la légende de Sainte-Barbe. Le second, dont le coloris ne rappelle ni l'école de Louvain, ni celle de Bruges, ni de Gand, et ne pourrait à la rigueur évoquer, dans les Pays-Bas méridionaux, que le coloris propre au milieu d'Anvers, offre encore un fond architectural d'une grande rareté, la représentation d'une scène que caractérise une intimité bien spéciale, des coiffures qui ne font songer, comme le remarque lui-même le Dr Winkler, qu'à celles de l'époque des van Eyck et du Maître de Flémalle, et enfin des figures un peu frustes, avec quelque chose de

1. Les dessins de la *Femme debout* de la collection Poynter, à Londres, de la *femme debout* de Berlin et de l'*Adoration des Mages* de Brême nous semblent former un groupe à part, très voisin du Maître du *Mariage de sainte Catherine* de Buckingham-Palace, mais non pas peut-être de sa main. Quant à l'*Annonciation*, du Louvre, ce dessin, à notre avis, est d'un tout autre artiste, artiste apparenté, comme l'auteur du no 2197, à Geertgen tot Sint Jans.

lâche dans la forme des traits, qui sont bien loin, à notre avis, des types de Van der Goes, et, à plus forte raison, de ceux du Maître de Moulins, que le Dr Winkler invoque également.



Phot. W. -E. Gray

LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
ÉCOLE D'HUGO VAN DER GOES
(Buckingham-Palace, Londres.)

Si nous comprenons bien l'opinion de cet éminent critique, il inclinerait à voir, dans le tableau du Louvre, l'œuvre d'un élève de Van der Goes, qui aurait vécu dans une sphère d'influence française. Nous n'y apercevons rien de semblable, et l'idée d'y voir l'œuvre d'un hollandais, qu'avance et repousse à la fois le Dr Winkler dans une note de son article, nous a toujours semblé la meilleure qui puisse être. Les analogies (indiquées dans cette note) avec certaines figures et avec les architectures du tableau de l'ancienne collection Kneppelhout, attribué à celui qu'on nomme le Maître de Delft, nous paraissent devoir conduire à la vérité. L'ancêtre de la *Sainte Famille* du Louvre est, pour nous, Geertgen tot Sint Jans[1] (voyez la *Madone* et l'*Enfant* de Geertgen, à l'Ambrosienne de Milan); c'est aux figures de ce maître que s'apparentent le front et les yeux de notre Madone, ainsi que les visages de nos anges chanteurs; c'est

1. Ce tableau, si l'on veut le rattacher à Van der Goes, ne peut l'être, croyons-nous, qu'à travers Geertgen tot Sint Jans.

de son influence de septentrional un peu archaïque qu'émane le parfum van Eyckien que le Dr Winkler dit bien avoir respiré en contemplant notre petite *Sainte Famille*; l'intimité même de cette scène n'est autre que celle qui nous séduit dans l'*Adoration nocturne de l'Enfant* par Geertgen tot Sint Jans[1] (autrefois dans la collection Kaufmann à Berlin et aujourd'hui à la National Gallery), intimité dont le développement aboutira beaucoup plus tard au sentiment poétique et subtil des artistes de Delft et d'Utrecht; enfin, c'est des paysages de l'école de Harlem que se rapproche le mieux le décor de notre tableau. Mais notre impression, que nous venons ainsi d'exprimer, pourrait paraître aussi flottante que celle de Durand-Gréville sur l'ambiance anverso-brugeoise signalée plus haut, et ne consister, comme celle-ci, qu'en une sorte de mirage, si nous n'avions confiance dans une comparaison, que nous avons dernièrement instituée, avec l'œuvre d'un artiste à qui personne n'a songé jusqu'ici, comparaison qui nous ramène à l'hypothèse hollandaise et à celle d'un évident cousinage entre le Maître de la Sainte Famille, et, par exemple, le Maître de Delft.

Devant la *Sainte Famille* du Louvre, on devra sortir, par la pensée, des Pays-Bas proprement dits, pour revoir les œuvres de ce maître colonais, dont les ombres sont si colorées, qu'on appelle le Maître de Saint-Séverin, et sous le nom de qui se cachent sans doute plusieurs personnalités voisines. Le type de notre saint Joseph, avec sa face allongée comme la tête d'un bouc, n'est-il pas exactement celui des vieillards familiers à cet artiste? Voyez le sosie de ce saint Joseph, au deuxième plan, dans la *Décollation de saint Jean* de l'ancienne collection Weber (exposée en 1904 à Dusseldorf); voyez-le à gauche, costumé en roi mage, dans l'*Adoration des Mages* du Musée de Cologne, et encore ailleurs. Le modelé relativement serré du visage de sainte Anne, nous le retrouvons dans le modelé du visage de saint Clément, dans le *Saint Clément, avec sainte Agathe, sainte Hélène et saint Etienne*, de l'église Saint-Séverin de Cologne; nous le retrouvons mieux encore dans le *Portrait de vieille femme* de l'ancienne collection Virnich à Bonn (exposé en 1904 à Dusseldorf). Les lèvres et les traits gros et las de notre Madone se répètent, exagérés, dans toute une partie de l'œuvre de l'artiste colonais, sans doute la partie que certains critiques récents tendent à classer à part, comme plus particulièrement hollandaise (cycle de Saint-Séverin et cycle de Sainte-Ursule). Avec leurs bouches petites et faisant la moue, leurs nez longs et

1. Remarquons préalablement ici que le thème de la Nativité nocturne a été successivement traité par Geertgen, par le Maître du triptyque Morrison, par Jan Joest et par Barthel Bruyn.

grassement recourbés du bout, nos anges ne sont-ils pas les frères de l'ange délicieux qui apparaît à sainte Ursule dans le charmant tableau de Cologne, que l'on donne aujourd'hui au Maître de la légende de Sainte-Ursule, autrefois confondu avec le Maître de Saint-Séverin, et possédant, comme l'auteur de la *Sainte Famille* du Louvre, un don de conteur de féeries ? Et dans ce groupe d'œuvres colonaises, auxquelles nous faisons allusion, voyez ces mêmes mains étendues et raides, dont nous avons déjà parlé ; il suffit d'étudier la *Sainte Ursule demandée en mariage* du Musée du Louvre. Chez un autre maître, le Maître de la Sainte Parenté, vous trouverez encore des points de comparaison, comme il n'en existe dans aucune œuvre flamande : rapprochez notre saint Joseph de celui du *Sippenaltar* au Wallraf-Richartz Museum de Cologne. Rapprochez également le corps et le visage (si peu goesesques) de notre Enfant Jésus de l'Enfant de l'*Adoration des Mages* dans la collection du comte de Landsberg-Velen, que l'on donne maintenant au Maître de l'autel d'Aix-la-Chapelle, artiste chez qui revivent, comme dans notre tableau du Louvre, des souvenirs van Eyckiens.

Pencherions-nous donc à rendre le tableautin du Louvre à l'Ecole allemande ? Non pas. Mais par lui s'éclairent, à notre sens, les origines hollandaises, déjà connues ou soupçonnées, du Maître de Saint-Séverin, ou d'un des maîtres qui sont encore groupés aujourd'hui sous son nom ; et, par contre-coup, l'œuvre du Maître de Saint-Séverin *situe* notre *Sainte Famille* ; il la situe sur la frontière hollandaise, peut-être du côté d'Utrecht ou de la Gueldre, et permet de dégager, malgré sa complexité qui pourrait aisément faire errer le critique de Gand, à Anvers et à Bruges, les traits essentiels qui proviennent, chez elle, de Geertgen tot Sint Jans. Avons-nous à faire, avec l'auteur de ce tableau, à un maître un peu antérieur au Maître de Saint-Séverin, ou à l'un de ses exacts contemporains ? Eut-il sur lui influence directe, ou y a-t-il simplement entre eux similitudes de race et d'époque ? Comment nous avancer davantage dans une pareille obscurité ? Ce qu'il y a de certain pour nous, c'est qu'il est un des peintres par qui la mode hollandaise, un jour, à Cologne, se substitua à la mode Weydienne, avant que, presque aussitôt, ne dominât l'influence de Metsys et de l'Ecole d'Anvers. Nous voyons d'ailleurs dans ce maître hollandais quelque chose d'anversois, et peut-être déjà quelque nuance qui pourrait se dire rhénane, mélange qui, mûri, sera bientôt la caractéristique d'artistes comme Joest de Calcar et Barthel Bruyn. (La *Nativité* de Barthel Bruyn à la Münsterkirche d'Essen, par exemple, ou la *Nativité* nocturne de l'ancienne collection Kaufmann ne sont que le développement du thème donné par le tableautin du Louvre.)

Notre artiste est donc un point d'étape entre Geertgen tot Sint Jans et ces maîtres dont l'activité se déploya sur les bords du Rhin. Ainsi *orienté*, il nous semble qu'il soit plus facile de le comprendre, qu'on puisse tenter de le *saisir*.

LOUIS DEMONTS

LES PIETA DE VÉRONÈSE

Si, dans l'œuvre de Véronèse, ce sont les sujets somptueux de fête et de joie, comme les *Noces de Cana*, les *Cènes* et les *Adorations des Rois Mages*, qui prédominent, on rencontre également, à partir de 1570 surtout, un certain nombre de toiles ayant trait à la Passion du Christ, notamment la *Grande Crucifixion* de l'Académie de Venise, l'admirable *Jésus entre les deux larrons* du Louvre, et enfin une série de *Pietà* dont celle de l'Ermitage est, à bon droit, la plus célèbre.

La première et la moins importante de la série, est probablement celle que possède le Musée de Berlin et que cite Ridolfi[1] en 1648 comme se trouvant dans la collection Giustiniani de Rome. Jésus y est représenté assis et soutenu de chaque côté par un ange, composition peu nouvelle qui a servi depuis longtemps à l'école vénitienne. Ridolfi signale aussi un « Salvatore sostenuto da due angeli » dans la collection Curtoni de Vérone. Un autre avec un seul ange existait en 1673 au Musée Moscardi de la même ville, et il est bien probable que la *Mort de Jésus-Christ avec anges et d'autres figures* qui figura à la vente de Sir Peter Lely en 1688[2] représenta également le même sujet[3].

A défaut de ces trois derniers tableaux, aujourd'hui disparus, le deuxième de la série paraît être la grande lunette[4] de l'ancienne collection du duc de Sutherland actuellement à Ottawa, dans la Galerie Nationale du

1. *Les « Maraviglie »*, édition Hadeln, Berlin, 1914, p. 336.
2. N° 4, H. $0^m78 \times$ L. 0^m595.
3. Signalons aussi une « Mère de douleur tenant sur ses genoux le Christ mort », de la vente Reghellini, Bruxelles, 1826, n° 41, et censée provenir des collections des ducs de Mantoue.
4. H. $2^m19 \times$ L. 2^m45.

Canada. Ce tableau, qui, par son style, doit être contemporain du *Banquet de saint Grégoire le Grand* (1572) de Vicence, représente le Christ mort soutenu sur des nuages par trois anges et accompagné de quatre chérubins dont deux portent les emblèmes de la Passion.

L'œuvre fait partie d'un ensemble dont deux autres morceaux, figurant, chacun, un donateur agenouillé et accompagné d'un saint patron, se trouvent respectivement aux Musées de Dulwich et d'Édimbourg. Chose curieuse, on ne sait rien sur la provenance de cet ensemble dont la reconstitution reste très problématique, du reste. Comment expliquer que Ridolfi, si bien renseigné sur les œuvres d'art de Venise, n'en parle pas? Avait-il déjà en 1648 quitté son emplacement primitif? En tout cas, dès 1815, les morceaux avaient été dispersés en Angleterre, car le tableau d'Édimbourg[1] passa seul le 6 mai de cette année à la vente de W. Comyns sous le n° 61, pour rejoindre ensuite la lunette dans la collection Sutherland où Waagen les a vus vers 1850.

De même que pour sa provenance, on est réduit à des hypothèses lorsqu'il s'agit de reconstituer cet ensemble. La lunette mesure : H. $2^{m}19 \times$ L. $2^{m}43$, et les deux morceaux d'Édimbourg et de Dulwich réunis ont les mêmes dimensions à quelques centimètres près. Sommes-nous en présence d'un seul tableau d'autel, mesurant primitivement : H. $4^{m}40 \times$ L. $2^{m}43$, et représentant le Christ mort apparaissant à deux donateurs, œuvre qui, à cause de ses grandes dimensions rendant difficile son transport, aurait été coupée en deux parties égales, dont celle d'en bas aurait été, à son tour scindée? Les gestes des donateurs regardant en haut, la disposition architecturale du fond — une rotonde à colonnes — dont la lunette contient la partie supérieure, et les deux morceaux, la partie inférieure, porteraient à le croire. Malheureusement, si les deux morceanx du bas font incontestablement un tout, les colonnes des deux parties supérieures et inférieures ne se raccordent pas, ce qui pourrait peut-être s'expliquer par des repeints. Ce qui complique encore la question, c'est que Waagen[2] prétend avoir vu une quatrième partie de notre ensemble à Castle Howard chez le comte Carlisle, tableau qui a disparu depuis, sans laisser de traces. En attendant d'autres précisions, il semblerait que nous soyons en présence d'un tableau d'autel[3], actuellement dépecé en trois morceaux et

1. Dans ce tableau, on voit à côté du donateur une tête de sanglier, animal héraldique, qui indiquerait, peut-être, qu'il s'agit d'une des familles suivantes : Scroffa, Scrovigna, Badaggi, Baggi, Giunta-Bindi ou Muselli.

2. *Art treasures in Great Britain* II,, p. 60.

3. Dans un récent article publié dans *The Arts*, M. Eric Brown, conservateur du Musée d'Ottawa, exprime ce même avis.

qui représentait une apparition du Christ mort à deux donateurs, composition dont on retrouve d'autres analogies dans l'œuvre du maître à partir de 1570.

En ce qui concerne la partie du tableau qui nous intéresse tout particulièrement, c'est-à-dire le Christ mort soutenu par trois anges,



Repr. autor. par Gallerie nat. Canada.

LE CHRIST MORT
SOUTENU PAR TROIS ANGES, PAR VÉRONÈSE
(Galerie nationale du Canada, Ottawa.)

Véronèse y a trouvé la composition qu'il va développer jusqu'à sa perfection dans le tableau de l'Ermitage. Dans ce premier essai, la composition est trop rigide, trop symétrique, avec le Christ au milieu et les anges des côtés se balançant exactement.

Dans le second tableau (1572-75) de la série, on voit, au contraire, disparaître cette rigidité : Véronèse y a trouvé une composition neuve et souple. Cette belle œuvre, qui se trouve aujourd'hui dans une collection parisienne, nous montre encore le Christ soutenu par trois figures. Mais

seul l'ange de droite rappelle par sa pose celui de gauche dans le tableau du Canada. L'ange du milieu est ici remplacé par la Vierge, et quant à l'ange de gauche, il ne rappelle en rien son prédécesseur. Agenouillé, et soutenant la main inerte du Christ sur son bras droit, il nous montre un visage baigné de larmes. Cette même note de douleur, si rare chez Véronèse, se retrouve dans la tête poignante du Christ (certainement contemporain de celui de la Crucifixion du Louvre) et dont le visage et le corps constituent la grande trouvaille de la composition. Ce n'est plus le Christ un peu primitif du tableau de Berlin, ni le Christ assez inexpressif et rigide du Canada. Penché vers la gauche, ce beau corps, qu'éclaire une lumière savante venue d'en haut à droite, est d'un rythme de lignes admirables que rompt seul l'ange de gauche. En somme, c'est une œuvre de grande beauté que rehausse le coloris aux tons sombres contrastant avec les blancs de la draperie et du corps du Christ.

Quelle est l'histoire de ce tableau ? On l'ignore. Peut-être serait-il à identifier avec celui (évidemment un tableau d'autel), aujourd'hui disparu, qui fut signalé vers 1689[1] dans la collection de la reine Christine de Suède, et légué par elle au roi d'Espagne. D'après son inventaire, ce tableau représentait la Vierge assise, soutenant dans ses bras le Christ mort « in atto espressivo di gran dolore », et accompagnée de deux chérubins qui pleurent en haut, tandis que deux autres baisent les plaies des mains du Christ. Il mesurait : « H. 6 p^mi e mezzo ; L. 5 p^mi e mezzo », soit $2^m08 \times 1^m76$. Si notre tableau est le même que celui de la collection de Christine, il aurait été considérablement diminué, puisque celui-ci ne mesure que $1^m15 \times 0^m90$, hypothèse qu'un examen de la toile confirme ; les anges, notamment celui de droite, ont été visiblement réduits et la composition entière est trop touffue pour ses dimensions actuelles. En tout cas, quelle que soit son origine, c'est une très belle œuvre de la troisième période de Paolo et d'une importance particulière, puisqu'elle nous annonce la *Pietà* de l'Ermitage.

Cette dernière œuvre fut, paraît-il, célèbre de bonne heure. Peinte entre 1576 et 1582, pour l'église de S. S. Giovanni e Paolo[2] de Venise, elle fut gravée à cette époque par Agostino Caracci[3], avec, il est vrai, quelques changements dans le fond. Au cours de la première moitié du XVII^e siècle, elle fut achetée par Charles I^er, de la collection duquel elle passa ensuite

1. Voir : *Raccolta di cataloghi ed inventarii*, par Campori, 1870, 8°, p. 351.
2. Actuellement remplacé par une copie, par Aless. Varotari.
3. Paolo Calliari Veronese inve. Oratio Bertelli, for. 1582. En 1732, G. Du Change le grava en sens inverse (Recueil Crozat 1742, II), gravure dont il existe une contrefaçon anonyme et plus petite (H. $0^m295 \times$ L. 0^m22) dans le même sens que le tableau.



PIETA

par VÉRONÈSE.

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

Héliotypie Léon Marotte

dans toute une série de collections, depuis le duc de Longueville, Le Nain, le comte d'Armagnac, le baron Crozat, au baron Thiers (1755) à la vente duquel elle fut acquise pour la Tsarine.

Dans cette œuvre, Véronèse s'est inspiré à la fois de sa composition



PIETA, PAR VÉRONÈSE
(Collection particulière, Paris.)

précédente et de la grande Pietà, une des dernières, sinon la dernière œuvre que fit le vieux Titien. L'éclairage, l'ange de droite, la Vierge, la pose même du corps du Christ restent les mêmes que dans le tableau de Paris. En somme, il n'y a que deux modifications, mais celles dont seuls sont capables les plus grands maîtres. D'abord il a tourné la tête du Christ vers

la Vierge et l'ange, changement qui ajoute beaucoup à l'unité de l'œuvre, bien qu'il soit permis de regretter la tête couronnée d'épines et si poignante du tableau précédent où le visage exprime toute la lassitude infinie de la vie. Enfin, il élimine l'ange de gauche, et c'est à cette dernière modification, où se voit l'influence du tableau du Titien, que l'œuvre, ainsi simplifiée, doit son incomparable beauté ; elle en fait un des chefs-d'œuvre, non seulement de la peinture vénitienne, mais de l'Art en général.

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE



VUE GÉNÉRALE DE L'AMPHITHÉATRE DE POLA

(Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie.)

LOUIS-FRANÇOIS CASSAS

(PREMIER ARTICLE)

Le nom que l'on vient de lire n'est pas celui d'un inconnu, mais celui d'un oublié. C'est donc bien, en quelque sorte, réparer une injustice que de vouloir faire revivre un consciencieux artiste, par la présentation de ses œuvres et notamment de quelques dessins inédits.

Avec une extrême bonne grâce, M. J. Masson a consenti à me laisser étudier un important recueil de dessins provenant de la famille de l'artiste. Ces feuilles d'album d'un voyage en Italie permettent de saisir un Cassas primesautier, et l'on se rendra compte par les quelques reproductions ci-jointes de l'intérêt qu'offrent de pareils documents, grands feuillets sur lesquels, mieux qu'en des croquis, le dessinateur a noté d'un crayon preste, savoureux, des vues de Rome, de Venise et d'autres villes.

Mais avant d'aborder l'étude de l'œuvre de Cassas, il paraîtra opportun de rappeler la biographie de cet artiste qui fut à la fois dessinateur, peintre, architecte et graveur.

Louis-François Cassas naquit dans une modeste bourgade de l'Indre, à Azay-le-Ferron[1], le 3 juin 1756. Il était fils d'Honoré Cassas, géomètre-conducteur des routes royales de La Flèche, à Mellay, près de Laval, et de dame Marie Blondeau. Les prénoms *Louis-François*, qu'il reçut au baptême, étaient ceux de son parrain, le marquis de Galliffet, baron de Preuilly, et l'un de ceux de sa marraine, dame Marie-Louise-Charlotte de Menou, femme du marquis de Menou.

La vie de Cassas se partage en deux périodes assez distinctes : une première période d'études, de voyages, d'activité continuelle durant laquelle il accomplit un labeur peu commun : elle va de 1774 à 1792, à peu près. La seconde, moins connue, sédentaire et plus calme, s'est écoulée à Paris, sans être nullement vouée à l'inaction.

Ce qu'on peut établir par avance et assurer pour tout le cours de cette existence, c'est la haute probité de l'homme et de l'artiste, c'est aussi un amour intense de son art; à un sentiment profond des belles choses il joignait une sensibilité aiguë, il subissait leur appel qui se traduisait chez lui par un besoin impérieux de les reproduire par le dessin.

L'amateur Desfriches[2] fut le premier protecteur de Cassas, et resta lié avec lui toute sa vie. Il avait conservé les lettres de Cassas[3] et pris soin de tracer une rapide notice sur l'artiste qui avait si bien répondu à ses espérances. Ce sera notre guide principal avec la sérieuse notice que le baron Roger Portalis a consacrée à Cassas dans *Les Dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle*[4].

Avec ses dispositions naturelles pour le dessin, on s'explique sans peine comment le fils d'un conducteur de routes put trouver accès dans les bureaux d'un ingénieur des ponts et chaussées à Tours, M. de Limay, qui avait peut-être le père dans son service. M. de Limay l'occupa à copier et à lever des plans. Cette première école le nourrit de technique spéciale et de précision. M. de Limay constatant dans son jeune élève des dispositions vraiment remarquables pour le dessin jointes au sens du paysage, le recommanda à son beau-père, M. Desfriches, homme de goût, dessinateur lui-même et amateur d'art. Celui-ci ayant pris connaissance des dessins du commis de son gendre, l'adresse sans hésiter au

1. Azay-le-Ferron, entre Mézières-en-Brenne et Preuilly, sur les confins Ouest du département de l'Indre.

2. Desfriches (Aignan-Thomas), dessinateur et graveur orléanais, 1715-1800.

3. Publiées par J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, t. III, p. 200 et suiv. et p. 341. — Paris, V^ve J. Renouard, 1858. Publication incomplète et fautive. M. Ratouis de Limay, possesseur des originaux, m'a mis obligeamment à même de rectifier les points erronés.

4. Paris, Damascène Morgand et Fatout, 1877 ; 1^re partie, pp. 49 à 58.

duc de Rohan-Chabot, qui tenait alors à Paris une sorte d'académie de dessin dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré où venaient professer Vien et J.-J. Lagrenée le jeune. Au dernier, Cassas devra sans doute le charme qu'il sut mettre dès lors dans ses paysages.

Watelet, qui fréquentait l'Académie Rohan, écrit à Desfriches le 14 janvier 1776 : « Le jeune Casas (*sic*) va fort bien, il se comporte à merveille ; il a fait de jolis dessins d'après nature, et je viens d'engager M. le duc de Chabot de le faire recevoir comme élève du jeune Lagrenée pour qu'il puisse dessiner d'après les académies, la bosse et peut-être d'après nature, etc. » Observons qu'il a donc fallu que Cassas fût dès 1775 à Paris. Une fois reçu à l'académie, il y fit de rapides progrès ; cependant il ne resta pas sous la direction de Lagrenée. L'année écoulée, en janvier 1777 : « Le jeune Casas, nous apprend Watelet, est chez Le Prince ; M. de Chabot a engagé cet artiste à l'admettre comme élève et, à en juger par ses progrès, il deviendra lui-même, à ce que j'espère, un bon et honnête artiste. Je ne le perds pas de vue et fais tout ce qu'il faut pour entretenir la bonne idée qu'il ne cesse de donner de lui[1]. » L'année suivante, janvier 1778, Cassas est toujours élève de Le Prince, avec lequel il a eu une vive altercation. Où étaient les torts ? Watelet n'a pu savoir, mais « il a sermonné très fort le jeune homme, et il a ensuite apaisé le maître autant qu'il a pu[2]. »



PORTRAIT DE L. F. CASSAS, DESSINÉ PAR V. DENON, EN 1786
PIERRE NOIRE, MINE DE PLOMB ET LAVIS
(Collection J. Masson, Paris.)

Cassas met déjà fort bien à profit ce qu'il sait. On constate, en effet, que le protégé de Desfriches et du duc eut la possibilité, au cours de ces deux années d'études, de pousser une fois jusqu'en Hollande, en 1776,

1. Watelet à Desfriches, 26 janvier 1777. Voir : P. Ratouis de Limay, *A.-Th. Desfriches*, p. 175. Paris, 1907. — *Cf. H. Watelet, peintre, sculpteur et graveur, 1718-1786.*
2. Id. *A.-Th. Desfriches*, 11 janvier 1778, p. 176.

ce que nous révèle une eau-forte datée : *Vue du port de Saardam*, et d'aller, en 1777, exercer son talent en Bretagne, comme en font foi une eau-forte de l'*Etang du château de Ker-gu-Chennec*, datée également, et une grande et belle *Vue du port de Brest*, plume et lavis, signée et datée : *L. f. Cassas 1777*, actuellement dans la collection J. Masson. Par sa constante application, il gagna la considération toute particulière du duc. Ce fut au point que, le jeune Cassas, dévoré du désir d'entrer en contact avec les monuments de l'antiquité, obtint la permission de gagner l'Italie. Mais, fut-ce en 1778 que le duc finit par céder aux instances de son protégé ? Rien ne l'indique. On est bien plus porté à placer ce voyage en l'année 1779, qui est la date certaine de sa présence en Italie[1]. Elle est établie par une longue lettre à Desfriches, datée de Naples, 8 août, où il vient d'assister à l'éruption du Vésuve, qu'il décrit avec enthousiasme, tout vibrant du spectacle tragique et grandiose qu'offrait la terrible catastrophe. Malheureusement, il se trouve qu'entre cette lettre du 8 août 1779 et celle du 2 décembre 1783 de La Roche-Guyon, la correspondance avec Desfriches fait défaut. On n'a pour y suppléer, et encore de façon incomplète, que les indications fournies par la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, et quelques mentions éparses dans divers imprimés.

Le jeune Cassas a donc réalisé son vœu ardent; il voit la terre italienne, il est à Rome. Il va y vivre pendant cinq années. Mettant en œuvre toutes ses facultés, se déplaçant autant qu'il peut, s'instruisant des choses de l'antiquité, dessinant sans cesse, il vit dans un enivrement continuel. Il lui faut visiter toutes les villes d'Italie réputées. On le voit à Venise, à Padoue, à Naples ; il fouille la Grande Grèce, passe en Sicile, puis regagne Rome. A Rome, où il réside de façon presque permanente, il poursuit ses études, toujours avec la protection du duc de Rohan-Chabot, qui lui sert une pension de 1200 francs. Ses progrès sont constants, rapides, et même attestés par les directeurs de l'Académie de France, dans laquelle il n'obtint asile qu'en juin 1780. Vien écrit de Rome, le 29 mars 1780, à M. d'Angiviller, en sollicitant une chambre à l'Académie pour Cassas : « Il dessine comme un ange ; il me paraît très doux et très honnête...[2] ». Très doux, c'est bien le trait le plus marqué que reflète son visage dans le précieux portrait que fit de lui Vivant-Denon en 1786. Ce portrait appartient actuellement à M. J. Masson. Vivant-Denon l'a traité d'un crayon léger, à la mine de plomb pour la figure, et à la pierre noire pour le reste, en le rehaussant d'une touche de lavis bleu clair pour l'habit seulement;

1. La date de 1776, donnée par le baron R. Portalis comme celle du départ pour l'Italie, est donc erronée.

2. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, t. XIV, p. 13.

sur le passe-partout en bas, à droite, on lit écrit à l'encre de la main de Cassas, très probablement : *L. f. Cassas, dessiné par V. Denon, en 1786.*

Mais, nous sommes en 1782 ; Cassas, comme on le voit, prolonge son séjour en Italie, tant à Rome qu'en d'autres lieux où il allait dessiner. Au cours de ses années d'étude, il s'est fait réellement distinguer par son rare talent de dessinateur et de paysagiste. Cela lui vaut non seulement de fréquents éloges, mais aussi des commandes qui devront aboutir à d'importantes publications.

Il se trouva des amateurs qui, à l'instigation de l'empereur Joseph II,



VUE LATERALE DE LA PORTE DORÉE ET DES MURAILLES DE POLA

(Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie.)

conçurent le projet de faire dessiner quelques vues de Trieste et de ses environs ; ils firent choix de Cassas pour les exécuter. Il accepte, avec quel empressement, et, le 10 mai 1782, prend le chemin de Trieste par Ancône et Pesaro ; le 17, il aborde à Venise où, retenu neuf jours à cause du temps, il assiste à la pompeuse cérémonie du Bucentaure. Une fois sur place, il accomplit sa tâche ; mais il s'avise en même temps d'explorer les côtes de l'Istrie et de la Dalmatie, et, tout aussitôt frappé de leur beauté et de leur intérêt, projette de prendre des vues de leurs sites peu connus et des monuments du passé. Il y consacre les mois de juin, juillet et août ; abandonné par les compagnons, qui devaient le suivre, il accomplit seul une course de 500 à 600 lieues. De retour à Trieste, il quitta cette ville à la fin d'août pour Venise, et de là revint à

Rome. Que de dessins saisissants il rapportait de cette côte alors si peu visitée ! Celui de la *Porte dorée à Pola*, cette vue générale de *Spalatro*, celle tout à fait imposante du *Palais de Dioclétien*, ou encore celle de l'*Aqueduc de Salones*, qui conduisait l'eau à Spalatro (*sic*) ; ce sont aussi des tableaux de nature lyrique, comme celui du *Château de Lueg ou Predjama*, la *Cascade de la Kerka* et celle de *Cettino*. Ce n'est là qu'un choix fait dans le bel ouvrage qui résulta de cette heureuse expédition de Cassas. Il ne devait paraître que vingt années plus tard.

Cette première campagne terminée, Cassas se retrouve donc à Rome, où quatre ans de sa vie viennent de s'écouler. Cependant il nourrissait le grand désir de rentrer en France ; il devait le réaliser fin septembre 1782, comme en témoigne le passage suivant d'une lettre de Lagrenée à d'Angiviller, de Rome, 11 septembre 1782 : « Le sieur *Cazas*... s'en va retourner à Paris à la fin de ce mois. J'ai vu des dessins supérieurement beaux qu'il a fait dans l'Italie ; mais malheureusement il ne peint pas aussi bien qu'il dessine ; cependant, comme il n'a que 25 ans, il a le temps d'acquérir de ce côté[1]. »

Toutefois, ce départ est retardé et n'a lieu que huit mois après. Une circonstance imprévue s'est présentée, une occasion si tentante que Cassas ne sait pas y résister. L'abbé de Saint-Non recrute des artistes pour son *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*. Cet homme d'un goût éclairé avait distingué le jeune artiste et, à la vue des dessins que celui-ci rapportait de Trieste, comprit à quel point il serait un collaborateur précieux. Il le sollicite, et l'ardent jeune homme suit l'abbé. Il part à la fin de l'année 1782 pour Naples, qu'il revoit avec transport, et parcourt ensuite la Grande Grèce. Grisé par cette aventure, Cassas oublie totalement son protecteur qu'il laisse sans nouvelles. Le duc en est inquiet, et, apprenant l'escapade, s'en montre plutôt fâché. En janvier 1783, Watelet écrit à Desfriches : « Je n'ai rien appris de positif de Cassas. M. de Chabot le croit en Sicile et est fort mécontent. » Il y était, en effet, et à l'inverse de son protecteur, dans un grand contentement. Il ne fournit au recueil de l'abbé, qui présidait aux travaux de ses dessinateurs, que huit dessins sur la Sicile qui devaient faire partie du tome IV de l'ouvrage. Sans les passer tous en revue, il faut en mentionner deux d'un rare mérite ; le premier, fort beau, est, en outre, précieux par la date qu'il porte ; la légende de la planche dit : *Vue des ruines du proscenium ou avant-scène de l'ancien théâtre de Taorminum dessinée d'après nature par L. F. Cassas en 1783* (gravée à l'eau-forte par Berthault). Œuvre remarquable d'effet, ayant plus d'accent

1. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. Archiv. nat. O[1] 1942.

que la vue du théâtre entier traitée par de Pris dans la planche suivante. L'autre dessin est une *Vue* d'un pittoresque attachant *prise dans les campagnes du Val di Noto, en Sicile, près de Sortino.*

Cette partie du *Voyage pittoresque*[1] ne parut qu'en 1785 et 1786, et, ainsi qu'on le voit, bien avant le *Voyage de l'Istrie*. Une demi-planche de l'ouvrage porte cette légende détaillée et plaisante : *Vue des rochers de la Favarotta... où a existé autrefois la ville d'Hyccara, patrie de la fameuse courtisane LAÏS.* Dessinée par Cassas.

Il faut se décider pourtant à regagner Rome. Cassas, toujours soucieux



LES RUINES DU PALAIS DE DIOCLÉTIEN A SPALATRO (SIC)
(Planche non publiée du *Voyage pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie.*)
(Collection J. Masson, Paris.)

de rentrer en France, n'est pas sans se sentir fautif vis-à-vis de son protecteur, de l'autorisation duquel il avait su se passer pour suivre l'abbé tentateur. Aussi, l'heure du retour va-t-elle bientôt sonner. Lagrenée écrit encore à M. d'Angiviller[2] : « A Rome, ce 7 may 1783. — Il y a une chambre d'externe vacante par le départ du *s*r *Cazas*, protégé de M. le duc de Chabot, qui l'a occupé (*sic*) pendant quatre ans. » Donc, à la date du 7 mai 1783, Cassas, abandonnant sa chambre au vieux palais Mancini, avait quitté Rome et repris le chemin de Paris.

1. *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, par l'Abbé de Saint-Non. In-folio, à Paris, 1781-1785. La seconde partie du t. IV est datée 1786.
2. *Op. cit.* Archiv. nat. O[1] 1943.

De ce premier séjour en Italie date la série de dessins composant l'album de M. J. Masson, date qu'indiquent aussi bien la mention écrite sur la feuille de garde que les sujets. Ainsi, les vues de Venise ont été prises, sans conteste, à l'époque du voyage de Trieste, en mai 1782.

Rien de plus instructif sur la façon dont procédait Cassas. Dans la fièvre de produire et de ne rien laisser échapper à son crayon, le temps parfois lui manquant, il enlevait vivement le dessin d'un site ou d'un monument, en jetant sur son papier des indications ou des annotations pouvant lui permettre de le terminer à loisir. Quel temps, en effet, lui aurait demandé cette multitude de dessins, s'il lui avait fallu les achever sur place? Ils révèlent bien par leur saveur, leur spontanéité, cette curiosité, cette poursuite inlassable du jeune artiste autant que ce goût appliqué dont tous portent la marque. Ouvrons donc cet album et tournons les feuillets de ce précieux recueil composé de 56 dessins à la mine de plomb, tous collés sur des feuilles de papier gris. On lit sur la première page cette mention d'une écriture déjà ancienne : *Vues de Rome et des environs dessinées d'après nature par L. F. Cassas de 1780 à 1784.* Cette dernière date est fautive, puisque Cassas avait quitté Rome en mai 1783, et qu'il n'y devait revenir qu'en 1787. Chacun de ses dessins mériterait d'être examiné à part. Toute une première série, consacrée à Rome, offre d'abord des vues des bâtiments du Vatican, immense amas de constructions dont Cassas donne bien l'impression ; puis vient le *Forum romanum,* joli dessin inachevé portant en bas une annotation rectificative des dimensions. Sur une vue de l'*Arc de Titus,* Cassas a indiqué : *dessiné du Colisée*; puis se succèdent des vues de thermes, de temples, d'aqueducs, d'églises, des vues d'ensemble dans Rome, de la campagne romaine, les *Ruines de la maison de campagne de Sempronius,* des villas, celle de *Mondragone à Frascati,* ou encore de petites villes comme *Vicovaro,* prise sous deux aspects différents, tant le site séduisait l'artiste. Font suite trois vues de l'*Isle Belle Lac Majeur* ; la troisième, prise dans toute son étendue, est d'une habileté remarquable.

Sept dessins nous transportent à Venise, une Venise de la fin du XVIII[e] siècle. Comme elle a peu changé, en somme, à part les navires aux formes nouvelles! Cassas, devant le décor féerique que présentent le Palais des Doges et la Piazzetta, vus de la mer, reste ébloui. Un seul dessin ne lui suffit pas, il y revient, le trace et le retrace, avec les galères, les tartanes, les felouques, les gondoles, qui se meuvent ou mouillent près des rives et complètent si bien l'image de cette belle voluptueuse.

Pour la première vue, le dessinateur s'était posté sur un bâtiment d'où il a suivi, légèrement en perspective, toute la rive du Palais des Doges, de la Piazzetta avec ses deux colonnes et le campanile qui se hausse au-dessus ; à

ses côtés, il avait un gros navire imposant de structure ; magnifique d'allure est celui qui mouillait devant les Procuraties, toutes voiles dehors, calme au milieu de tout un fouillis d'embarcations et de gondoles. Sur un autre dessin donnant la même vue un peu différente, Cassas a noté deux fois : *l'effet à 2 heures après midi.* Un coup d'œil à cette vue de l'*Ile de Saint-Georges le Majeur* ; à cette entrée du *Canal de la Giudecca*, avec ses lointains si calmes, et à cette vue à vol d'oiseau de la *Salute, de la Dogana, de la Giudecca* et de la lagune au delà perdue à l'horizon. Encore deux dessins



RUINES DE L'ANCIEN THÉATRE DE TAORMINUM

(Voyage pittoresque de Naples et de Sicile.

fort jolis : une *Vue des acqueducs sur le chemin de Frascati,* tout imprégnée du pénétrant caractère de la campagne romaine ; et un autre paysage où une grande arche joue un rôle magistral, alors que sa voisine, tout écroulée, laisse voir, dans le vide à l'arrière-plan, un vieux pont surmonté d'une tour, enjambant une rivière. Que d'autres vues encore seraient à citer ! Il y en a de très enlevées, d'autres plus poussées et achevées ; dans toutes, on admire l'adresse du crayon, la légèreté jointe à l'accent, l'aisance dans le rendu, la délicatesse dans l'indication du détail, enfin une prodigieuse habileté au service d'un œil qui sait voir et d'une âme qui ressent vivement.

Il convient, avant de suivre Cassas à Paris, de placer ici un document fort intéressant, parce que non seulement il renseigne sur l'itinéraire suivi

par le jeune artiste pour se rendre en Italie, mais encore sur les principaux lieux où il a travaillé pendant cinq ans, c'est l'état de ses dessins qu'il laissa à Paris avant de prendre le chemin de Constantinople, précieux dépôt confié à la garde de M. de Limay et dont Desfriches avait heureusement conservé le relevé. Le voici :

Juin 1784.

État des dessins que le sieur Cassas a laissés à Paris, dans sa chambre, chez M. le comte de Choiseul, rue Pagevin n° 17, en partant de Paris, en 1784, pour se rendre à Marseille, lorsque M. de Choiseul y passerait pour s'en aller à son ambassade de Constantinople.

Voyage de Paris à Lyon.	10	dessins.
Gênes[1] et les environs.	34	»
De Genève à Turin par le Mont-Cenis.	26	»
De Turin à Rome.	16	»
Vicovaro, Rieti, environs de Rome.	16	»
Lac de Bracciano	12	»
Tivoli et environs.	62	»
Voyage des Apennins et à Cava	8	»
Voyage de Palestrine, Albano, Nemi, etc. . . .	58	»
Terni, Spolette, etc	32	»
Venise, Vérone, Lac Majeur.	33	»
Voyage de Trieste	16	»
Terracine.	7	»
Capoue, voyage de Caserte	6	»
Voyage de Pœstum	11	»
Naples, Pouzzoles, etc.	40	»
Voyage de toute la Sicile.	75	»
Voyage de la Grande Grèce.	13	»
	475	dessins.

On pourrait compléter les *et caetera* par des noms révélés d'autre part : Narni, Civitta, Castellane, Genzano. On observera que les nombreux dessins du voyage de l'Istrie et de la Dalmatie ne figurent pas dans cet état.

Rejoignons maintenant Cassas à Paris. On peut estimer qu'il y fut à la mi-juillet 1783. Il y retrouve M. de Limay. N'alla-t-il pas voir Desfriches à Orléans, et aussi revoir son pays natal ? C'est supposable.

Ce que nous savons par lui-même, c'est qu'il reste quelques jours à Paris pour examiner le Salon — autrement dit du 25 au 30 août à peu près — avant de se rendre au château de La Roche-Guyon, où il séjourne trois mois, c'est-à-dire septembre, octobre et novembre. Une lettre à Desfriches, datée dudit château, 2 décembre 1783, nous révèle ces détails. Il a repris contact avec son protecteur le duc de Rohan-Chabot. Celui-ci ne sut

1. Erreur d'écriture ou de copie, il faut lire Genève.

pas garder longtemps rigueur à son protégé « qu'il a vu revenir avec un portefeuille énorme et de bonnes études ». Au fond, il était flatté, et même ravi que celui-ci ait si bien répondu à ses espérances, et le pardon de l'escapade de Sicile fut des plus faciles. « A tout péché miséricorde ; sa faute n'étoit que celle d'un artiste passionné de son art », écrit lui-même le duc à Desfriches (23 juillet 1783). Il est si bien pardonné, qu'il est plutôt traité comme l'enfant de la maison. Il donne des leçons de dessin à Mme la duchesse de La Rochefoucauld, dont les progrès sont continus, alors que



LES THERMES DE TITUS ET LE TEMPLE DE MINERVA MEDICA
DESSIN A LA MINE DE PLOMB
(Collection J. Masson, Paris.)

son frère Charles ne montre pas les mêmes dispositions. Le duc lui fait la même pension de 1 200 francs, et le laisse libre de son temps qu'il emploie à la peinture et à ses dessins d'Istrie et de Dalmatie. « Je viens de faire un petit dessin de la Sicile pour M. l'abbé de Saint-Non, qu'il m'a payé six louis. Je dois encore en faire d'autres. » Il va s'occuper de faire graver ses dessins de Trieste « ce qui lui donnera de l'embarras pour trouver un bon graveur de marine, de figures et de paysages ».

Une lettre datée : Paris, 5 janvier 1784, indique qu'il y est depuis trois semaines. Il va s'arranger avec M. Leveau pour la gravure de trois vues moyennant la somme de 18 500 francs. Ce prix paraît énorme pour l'époque. Dîner avec M. et Mme de Limay ; « en sortant de table, on a parcouru son portefeuille dont ont paru très satisfaits, M. Vernet, M. Watelet

et M. de Choiseul-Gouffier, amateur le plus zélé pour les beaux-arts. »

Cette dernière phrase donne la clef de ce qui va suivre et nous voyons sans tarder à quoi aboutit la satisfaction manifestée par M. de Choiseul. Cet homme de goût vient d'être nommé ambassadeur à Constantinople, et, poursuivant son projet d'un ouvrage sur la Grèce, il n'hésite pas à s'attacher Cassas comme dessinateur. Le duc de Rohan ne consent pas sans peine à cet éloignement du jeune artiste qui « a montré un désir extrême de faire ce voyage, après son escapade de Sicile ; il ne lui continue pas sa pension, mais il l'a recommandé lui-même à M. de Gouffier ». Watelet précise ces faits à Desfriches en mars 1784.

A partir de cette époque, 1784, les lettres, que nous a conservées Desfriches, vont avoir une suite assez régulière, et seront d'une grande utilité. Cette partie de la correspondance de Cassas sert, en effet, à fixer bien des points de sa vie de voyages en Orient et sur son second séjour à Rome, c'est-à-dire de 1784 à 1791, sept années d'absence. Elle renseigne sur les occupations, les travaux, les projets, les idées et les sentiments de l'artiste.

Cassas a quitté Paris en juin 1784. Il a passé une sorte de contrat avec le comte de Choiseul-Gouffier pour collaborer à son ouvrage. Il doit le rejoindre à Marseille, où il apprend qu'on l'a déjà desservi auprès de Son Excellence ; il se justifie des mauvais propos, et le 4 août 1784, il va s'embarquer à bord du vaisseau *le Séduisant*.

Le voilà en route. Dès le début, une mer défavorable le jette sur les côtes d'Afrique ; Carthage, Tunis, sont en vue, puis un vent meilleur le porte à Malte, le 9 août. On y reste quatre ou cinq jours. Puis, on gagne l'Archipel, Négrepont, l'Ile longue où des vents contraires obligent à mouiller. Avec des montures on prend la route d'Athènes; coucher dans un petit village, et, le lendemain, arrivée dans cette célèbre ville en cotoyant le mont Hymette : « J'étais dans une espèce de ravissement, écrit-il. » Deux jours après, *le Séduisant* reprend la mer, fait route à travers plusieurs îles de l'Archipel, pour aller mouiller à Smyrne. Puis, luttant contre des vents contraires, il entre le 15 dans le canal, et, le 23 septembre, s'arrête dans la Corne d'Or.

A peine débarqué, Cassas est pris d'une fièvre assez violente. Grand enthousiasme devant Constantinople : « rien au monde n'est aussi noble ni aussi majestueux que cette ville par sa situation ». Il sort relativement peu. Cependant d'autres projets se dessinent déjà. Il écrit à la date du 24 octobre 1784 : « Je touche au moment de faire un autre voyage. Je vais avec la corvette *la Poulette* parcourir les côtes de la Syrie et de l'Egypte, Alexandrie et le Caire. Je pars dans deux ou trois jours ; M. l'Ambassadeur vient de faire cet arrangement avec le capitaine du vaisseau, et je crois que je ferai ce voyage aux frais du roi. Mes projets s'accomplissent

comme vous le voyez. Je reviendrai à Constantinople dans trois ou quatre mois, où je travaillerai beaucoup, et selon mon calcul, je serai en France dans un an ou dix-huit mois au plus tard... les Turcs gens peu séduisants ; j'aurais bien plus de plaisir de finir mes dessins à Orléans qu'ici... Vous savez que j'ai laissé la clef de mes affaires au portier, M. de Limay étant déjà parti ; je vous prie d'en avoir soin comme d'un trésor qui m'est le plus précieux. » Cette mission de Syrie, payée par le gouvernement, s'est décidée un mois à peine après son débarquement à Constantinople. Les



VUE DU PALAIS DUCAL ET DE LA PIAZZETTA A VENISE
DESSIN A LA MINE DE PLOMB
(Collection J. Masson, Paris.)

événements, on le voit, se précipitent. Tout est arrêté pour ce voyage qui montre le cas que l'on fait de son talent, et qu'il estime devoir durer trois ou quatre mois.

Il quitte Constantinople, à bord de *la Poulette*, le 30 octobre 1784, touche aux îles de Ténédos, de Lemnos et de Chio et gagne la rade de Smyrne, le 3 ou 4 novembre, après une nuit de tempête furieuse. Très choyé par le consul, il mène à Smyrne une vie des plus agréables et y demeure vingt-trois jours durant lesquels il visite d'abord les ruines du temple de Diane à Ephèse, où il reste huit jours à dessiner et à mesurer les fragments d'architecture grecque et romaine. Il reprend la mer, peu favorable en la saison, pour Alexandrette, où il est vers le 15 décembre. De cette ville, avec

M. de Prévalaye, le commandant de *la Poulette*, il s'achemine avec une petite caravane de chameaux vers Antioche par Alep : « Que j'aurais à vous dire de choses de tout ce qui m'a frappé, des usages, des mœurs, des costumes et des dangers où l'on est exposé ! Malgré le danger je laissai M. de Prévalaye à Alep, et je me mis en route avec un interprète pour Antioche où je suis resté trois jours à dessiner les ruines remarquables, restes précieux de son ancienne grandeur. Je ne laisse pas échapper les médailles et pierres gravées qu'on me présente et que j'envoie à M. de



VUE A VOL D'OISEAU DE LA SALUTE ET DE LA LAGUNE A VENISE
DESSIN A LA MINE DE PLOMB
(Collection J. Masson, Paris.)

Choiseul. » Après quoi, il va reprendre la mer à Alexandrette pour gagner Tripoli de Syrie, au pied du Liban, et voir ensuite Sidon, la fameuse Tyr, Ptolémaïde, Césarée, etc... puis atteindre Alexandrie, et c'est encore une tempête qui oblige *la Poulette* à relâcher en Chypre où elle vient mouiller à Larnaca le 9 février 1785. Et Cassas ajoute : « tel est le récit sommaire de mon voyage dans un pays mal connu et étudié des voyageurs qui ne se donnent pas la peine nécessaire pour le connaître », et il termine : « Quant à l'objet de mon voyage qui est de dessiner les monuments, les costumes et les sites les plus curieux, rien ne me rebute. M. de Choiseul me donne tous les moyens nécessaires, c'est-à-dire l'argent dont j'aurais besoin pour satisfaire ma curiosité et la sienne. Le plaisir du voyage l'emporte de beaucoup sur les fatigues qui y sont attachées, et j'avoue qu'il faut avoir le zèle qui m'anime et une santé aussi robuste que la mienne. » Avec la ferme résolution

de rentrer en France l'année suivante pour n'en plus sortir, il proteste bien que « c'est le dernier de ses voyages, car il faut mettre une fin à tout. » Qu'il était loin de devoir réaliser son plan le vaillant artiste ! Il avait prévu trois ou quatre mois d'absence, son voyage en dura quatorze.

Tâchons donc de le suivre sans trop nous égarer, car même avec l'aide de ses lettres à Desfriches, à son père et à M. de Choiseul, on arrive mal à faire concorder les itinéraires et les étapes avec les dates. De Larnaca, où il est en février 1785, il tente encore, mais vainement de se rendre en



VUE DES AQUEDUCS SUR LA ROUTE DE FRASCATI
DESSIN A LA MINE DE PLOMB
(Collection J. Masson, Paris.)

Égypte. Il a dû quitter la corvette du roi à Alexandrie qu'il n'a pu atteindre qu'avec bien de la peine, et, autre contretemps, son projet d'aller au Caire échoue à cause des maladies qui y régnent. Il a donc pris le parti de revenir à Chypre, y faire quelques tournées entravées lors de son premier passage. A Tripoli s'étaient dressés devant ses yeux les mirages de Palmyre et de Ba'albek, mirages trop puissants pour ne pas céder à leur appel.

C'est pourquoi de Chypre, où il était encore le 7 avril 1785[1], il a gagné sans plus attendre Tripoli. Il y fait ses préparatifs et, muni de recomman-

1. Lettre au comte de Choiseul-Gouffier, *à Chipre, 7 avril 1785.* — Bibl. nat. mss. nouv. acquis. Franç., n° 7558, fol. 57-58.

dations spéciales de M. de Voize, tout confiant dans les assurances qu'on lui a données de la facilité de la route, il se met en marche avec une caravane qui part pour Bagdad ; il a laissé croître sa barbe, s'est habillé à la manière des Arabes, et, comme eux bien armé, se perche sur un chameau. Il se rend d'abord à Hems[1], où commence le désert, pousse sa première étape jusqu'à Cariatein[2], à mi-chemin de Palmyre, non sans avoir couru des dangers. Là, il déchante, apprend toutes les difficultés de pénétrer à Palmyre ; non muni qu'il était au départ de l'argent et des présents nécessaires pour les cheiks, il se détermine courageusement à retourner à Hems pour se mieux pourvoir, en repart pour Cariatein où il est dépouillé de tout et se résoud à abandonner son voyage, quand quinze cavaliers s'offrent à l'escorter; il accepte; fait revenir d'autres présents de Hems, et quittant enfin Cariatein, emploie deux jours à gagner Palmyre. « Ce n'est, dit-il, qu'au bout de 18 jours (depuis son départ de Tripoli), qu'il aperçoit, à l'Est, des montagnes et cette ville de Palmyre toute couverte de magnifiques tombeaux encore entiers. On découvre subitement le coup d'œil le plus extraordinaire et le plus romanesque : ruines superbes, colonnades et portiques sans nombre, tous de marbre blanc, une infinité de restes de temples, etc... Le terrain dans l'espace de deux lieues est tout couvert de colonnes brisées, de chapiteaux, de statues, d'autels, etc... Au milieu, le temple du Soleil, le plus beau et le plus grand de tous les temples de l'antiquité, s'élève et domine le désert qui ressemble à une vaste mer. C'est dans l'enceinte de ce beau monument que je fus logé, et c'est au milieu des plus grands dangers que je suis venu à bout de dessiner et de mesurer ce qu'il y a de plus intéressant[3]. » « Mais tout ce que j'y ai souffert ne se peut concevoir, ayant mené et supporté une vie d'inquiétude, de fatigues et de traverses, et en danger continuel de perdre la vie[4]. »

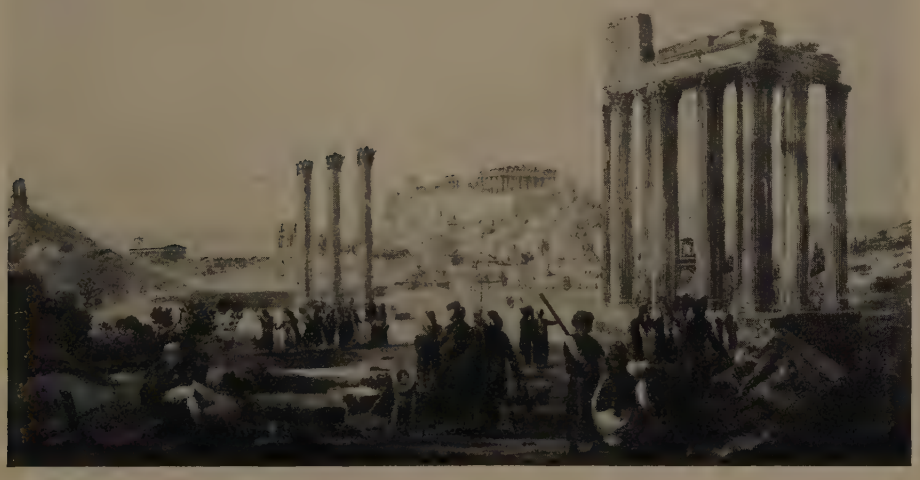
Qu'ajouter à ces impressions de l'intrépide voyageur ? Ses portefeuilles firent foi de sa tenace ardeur à dessiner. Tout Palmyre y passa. Cette seule expédition donna certainement lieu à plus de cent dessins dont il tira dans la suite une moisson de documents des plus précieux.

Un mois s'écoula entre son arrivée à Palmyre et son retour à Hems. Les difficultés, les périls vont-ils le rebuter pour l'expédition à Ba'albek ? Loin de là ; il part. On l'avait assuré d'une route plus tranquille ; il y est dépouillé d'une partie de ses effets, il s'est plu à représenter l'attaque de brigands dont il fut victime. Il arrive enfin, et, là encore il est émerveillé

1. *Hems*, l'ancienne Emèse ; on écrit *Homs* aujourd'hui.
2. Cariatein = *Qariyêtéïn*, village à moitié route entre Homs et Palmyre.
3. Lettre à Desfriches, du 22 janvier 1786.
4. Lettre au comte de Choiseul-Gouffier, du 21 juillet 1785.

de la grandeur, de la magnificence des monuments. Il consacre vingt jours à dessiner ; autre belle moisson de documents pour l'ouvrage projeté.

De Ba'albek, il a gagné Bécharré[1] dans le Liban. Malgré toute sa vaillance, la fatigue s'est fait sentir ; il a accompli ses deux expéditions en plein été. Aussi va-t-il se reposer quelque temps sur cette pente pittoresque du Liban, comblé des honnêtetés de M. de Voize : « C'étoit au 18 juillet (1785), notait-il dans son journal de voyage, que je parcourois ces lieux où je pris au frais de l'ombrage un repas frugal, le plus doux de ma vie[2]. »



VUE GÉNÉRALE D'ATHÈNES ET DE L'ACROPOLE, AQUARELLE

(Collection de M. le général R. Normand.)

Vient le moment de passer en Palestine. La peste a paru en Syrie ; il faut y échapper. Cassas raconte alors à Desfriches qu'il dut se terrer dans un creux de rocher pendant quarante-cinq jours avec des religieux maronites. A ce sujet, il y a dans les indications d'itinéraire, de lieux, de dates, données par Cassas dans ses lettres à Choiseul-Gouffier et à Desfriches, de la confusion et de la contradiction. J'ai cru devoir suivre ce qu'il écrit à

1. Lettre au comte de Choiseul-Gouffier : *Bécharré, dans le Liban, 21 juillet 1785* — (Bibl. nat. mss. nouv. acq. Franç. n° 7558, fol. 59-60). — *Beharrèh*, dans le Caza de Batroun, bâtie sur une hauteur qui domine la vallée du Nahr el-Qadicha, dans un site très pittoresque, région des cèdres.

2. Notice de la planche des *Cèdres du Liban* dans *Voyage pittoresque de la Syrie*, etc., Ve livr. du t. II, pp. 6 à 9. Il faut lire cette notice pleine d'amour de la nature et débordante d'enthousiasme. — Que sont devenues ces notes de voyage ?

Choiseul-Gouffier de Bécharré, le 21 juillet 1785, plutôt que ce qu'il relate à Desfriches dans sa lettre de Constantinople du 22 janvier 1786, la première écrite à la suite d'événements tout récents ayant forcément plus de valeur que la seconde qui commémore les mêmes faits six mois après.

Sur cette nouvelle route où Cassas nous entraîne, il est très chiche d'indications ; ses dessins révèlent plus que ce qu'il a écrit. Donc, en quittant Bécharré ou son creux de rocher, il entre en *Terre promise*, comme il dit, par la Galilée, voit Nazareth, le Mont Thabor, traverse ensuite le royaume de Samarie et arrive enfin à Jérusalem où il reste quinze jours ou un mois ; puis se rend à Joppé (Jaffa), où il s'embarque pour l'Égypte, passe devant Gaza, en deux jours de navigation arrive à Damiette, et de là remonte le Nil jusqu'au Caire. Sur son séjour en Égypte, auquel on peut attribuer une durée de deux mois, Cassas est presque muet dans ses lettres ; ici encore ses dessins suppléent à son silence. Seules les dates du retour à Constantinople peuvent être précisées. Il reprit la mer à Alexandrie le 10 ou 11 décembre 1785, et remit enfin le pied dans la capitale ottomane le 9 janvier 1786, après quatorze mois d'absence.

La nouvelle de l'arrivée de Cassas, attendu avec une grande impatience, s'est vite répandue. A peine débarqué, on le presse, et, déjà, voici réunis les amateurs avides de connaître la moisson qu'il vient de récolter. Lisons ce qu'écrit l'un de ceux-ci à M. Foucherot, graveur, à la date du 10 janvier 1786 : « Je me hâte de te donner la nouvelle de l'arrivée de Cassas d'hier. Nous n'avons encore vu qu'une partie de son immense portefeuille qui contient plus de 200 à 250 dessins, tant vues que costumes, cartes et géométrals. Tout est neuf et d'un genre dont on ne peut se faire une idée. Ce voyage lui fera infiniment d'honneur puisqu'il a franchi tant de dangers et si bien rempli sa mission... Je puis t'assurer qu'il y a du nouveau pour l'architecture[1]. »

Nous aussi, comme ces privilégiés, penchons-nous sur les précieux cartons ouverts à notre curiosité, bondés de tant de documents inappréciables.

Voici les dessins pris à Ephèse, où nous l'avons vu s'arrêter au début de son voyage ; et le plan général de la ville d'Artémis dans son état de ruines, relevé avec un soin rare ; des vues d'Apamée font suite. Passent alors sous nos yeux le charmant village de *Baïlan* sur la route d'Alexandrette à Antioche, et deux fort belles vues d'Antioche avec ces *Grandes tours appelées vulgairement les restes du Palais de Séleucus* ; une vue imposante de Néapolis (Samarie), et celle d'un *paysage agréable*, comme il la désigne lui-

1. Lettre d'un inconnu, de Constantinople, à M. Foucherot, conservée par Desfriches.

même, au-dessus de Tripoli. Il a rencontré sur le chemin de cette ville, le *Monastère de Mar-Anthoùnioùs Qoshhya*, dont le caractère frappant n'échappe pas à son crayon. Ce qui sort de ces cartons sur la ville de Zénobie est prodigieux. Ah, le bon, le beau paysagiste ! Tout citer est impossible, il y a plus de 100 dessins. D'abord la pièce capitale : *Vue de la grande colonnade de Palmyre* à laquelle il a su donner une ampleur magnifique, une solennité émouvante. Voici le *Temple du Soleil*, le *Tombeau de Jamblique*. Faisant œuvre d'architecte, il s'est essayé à des restaurations : celles du



RESTAURATION DE LA GRANDE COLONNADE DE PALMYRE
DESSIN AU TRAIT DE PLUME ET LAVIS D'ENCRE DE CHINE
(Collection de M. G. Usslaub, Marseille.)

Portique de Dioclétien, du *Tombeau de Jamblique* et du *Temple du Soleil*. Que dire, c'est tout entière l'immense ville avec ses colonnades infinies, ses temples, ses portiques, ses arcs de triomphe, ses tombeaux, son aqueduc; Cassas a tout dessiné, relevé et y a ajouté un plan général de la ville antique minutieusement dressé. Et après Tadmor Ba'albek !

On devine ce que Cassas a su tirer de ces ruines colossales qui tant de fois furent décrites et peintes. Là encore, il accumule les relevés, les plans, les élévations, les restaurations, les détails d'architecture pris sur place, et, comme à Palmyre, il offre le résultat d'un travail patient, consciencieux, car « *en dessinateur fidèle, il sacrifie tout à la vérité* », dira si exactement la notice de l'ouvrage. Et notez que le rôle de l'architecte ne

paralyse, ne dessèche nullement le paysagiste ; ils vont de pair, c'est bien ce que nous vérifions dans les beaux dessins des *Cèdres du Liban* qu'il fit dans le calme de Becharré, se délassant ainsi des 150 dessins de monuments de Palmyre et Ba'albek. Il nous arrête à une jolie *Vue du chemin d'Antonin* avant d'arriver à Beyrouth, puis à Sidon, où, précédant Renan, il a relevé ce que celui-ci explorera plus tard. Comment ne pas s'exclamer devant l'*Aqueduc de Tyr* ! Voici *Saint-Jean-d'Acre*, *Nazareth*, la rotondité du *Thabor*, avant l'arrêt prévu à la ville sainte, *Jérusalem*. Le *Monument*



RENCONTRE DE BRIGANDS SUR LA ROUTE DE HEMS A BA'ALBEK

(Voyage pittoresque de la Syrie...)

sépulcral des Rois de Juda a fait l'objet de ses études, il s'est plu à le couronner en faisant planer au-dessus, en manière de frises, des paysages poétiquement évocateurs de l'âge biblique.

Par les escales de Joppé et de Gaza nous gagnons Damiette, dont voici de jolies études lumineuses ; enfin, le Caire atteint par le Nil. Cassas passe des monuments de l'antique Égypte à ceux de la période musulmane et nous montre aussi bien la *Grande mosquée au Caire* que les *Anciens vestiges d'Alexandrie*, dernière étape de sa longue mission.

J'ai déjà insisté sur le très réel mérite de l'œuvre réalisée, mais je crois mieux faire en laissant parler Desfriches, qui, dans sa courte notice sur Cassas, s'exprime en ces termes : « Ce fut pour lui l'expédition capitale et sans pareille qui lui fit produire un prodigieux travail. Rien n'atteste mieux les rares qualités de cet artiste infatigable, vive intelligence, esprit entre-

prenant, avec un courage égal à cet esprit. Aussi quelle moisson de documents ! »

Bref, le retour de Cassas fut sensationnel ; ne l'avait-on pas cru assassiné par les Arabes ? Les félicitations furent chaleureuses, l'Ambassadeur lui fit le meilleur accueil et se montra très satisfait de ses travaux. Toutefois Cassas, en donnant à son père des nouvelles de son arrivée, *marque bien son désir de rentrer en France sans trop tarder*, et lui dit *de prendre patience jusqu'à la fin de l'année.* Cassas absent, l'envie avait fait son œuvre, on



TEMPLE CIRCULAIRE A BA'ALBEK

(Voyage pittoresque de la Syrie...)

l'avait si bien noirci auprès de M. de Choiseul que celui-ci avait décidé qu'il s'en retournerait à Paris ; mais en dépit de ses ennemis, tout s'est arrangé. Dès avril 1786 ses idées de retour se précisent, et même, il compte rentrer en France par Belgrade et Vienne, vers la fin de l'automne. Il se dit alors fort occupé à travailler à l'ouvrage qu'il veut consacrer à Palmyre et à Ba'albek. Nous voyons poindre ici cet ouvrage considérable qu'il intitulera *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phœnicie, de la Palestine et de Basse Ægypte*, auquel Volney mit des discours préliminaires, et qui ne commencera à paraître qu'en 1799.

Tous ces dessins plus ou moins poussés qu'il prenait sur place dans ses courses, nous les lui voyons reprendre et travailler en ce moment à Constantinople pour les rendre dignes de la gravure. Il complète un peu

plus loin cette indication par ces lignes, à Desfriches : « J'ai dessiné, mesuré ces édifices immenses de Palmyre, j'ai porté dans mon travail l'exactitude jusqu'au scrupule. Les Anglais avaient dessiné avant moi, mais j'apporte de nouveaux documents[1]. »

Plusieurs mois de travail se passent à Constantinople, quand M. de Choiseul-Gouffier le charge d'accompagner, comme dessinateur, l'abbé Chevalier dans sa mission en Troade. Le voici en route de nouveau. Il se rend d'abord à Brousse, en mai (le 12); il y dessine et décrit le pays, fort beau, à M. de Limay. Mais ce n'est qu'en septembre qu'il passe en Troade; le 11, il abordait au cap Sigée avec l'abbé Chevalier; nouveaux dessins qui nous valent des vues des *Tombeaux d'Ajax*, de *Patrocle*, de la *Vallée du Simoïs*, du *Grand monument d'Alexandria-Troas*, du *Château de Koum-Kalessi*, de la *Ville de Ténédos*, etc., et une *Carte géométrique de la Plaine de Troie* de la plus grande exactitude, documents qui firent partie du tome II, du *Voyage pittoresque de la Grèce* de Choiseul-Gouffier.

Nous le retrouvons à Constantinople, à la date du 22 juillet. Il assure à Desfriches qu'il sera l'hiver prochain à Paris, où il envoie des lettres à insérer au *Journal de Paris* et au *Mercure* pour annoncer au public son ouvrage sur Palmyre. Il est fort tenté, *au lieu de revenir par l'Allemagne, d'aller tout droit en Russie, l'occasion se présentant d'un seigneur qui l'y entraînerait*. Il doit partir dans dix jours au plus tard. En attendant, et le temps étant compté maintenant, il dit être *extrêmement occupé à faire des calques de ses dessins en cas d'événement*. Cassas agit donc en homme prévoyant. S'il se félicite d'avoir sauvé des griffes arabes ses précieux portefeuilles, il sent bien aussi la nécessité de les sauvegarder pour l'avenir, en faisant faire des calques qui serviront à la fois de doubles et de modèles à la gravure des planches.

Le second séjour de Cassas à Constantinople a donc duré plus de neuf mois, du 9 janvier au 20 octobre 1786. Il s'y est rencontré avec Vivant Denon. La sympathie dut vite s'établir entre eux, et c'est à elle que nous devons le léger portrait que le futur baron fit de l'excellent dessinateur.

Parmi les relations que forma Cassas au cours de sa longue mission, il y a lieu de supposer la rencontre qu'il dut faire de Volney qui accomplissait, en 1783-1785, son voyage d'études en Syrie et en Égypte.

Cassas a donc quitté la ville du Bosphore. On le retrouve l'année suivante à Rome, en février 1787. Je présume qu'à sa sortie de Constantinople Cassas dut suivre la voie de terre, passer par le Sud de la Macédoine,

1. L'Anglais Wood avait, en effet, devancé Cassas à Palmyre. Voir *The Ruins of Palmyra othervise Tedmor in the Desert*, by Robert Wood and Dawkins; London, 1753.

traverser la Thessalie, passer en Béotie et accomplir en un mot le voyage de Grèce qu'il n'avait pu faire en se rendant de Marseille à Constantinople, et pour lequel M. de Choiseul l'avait engagé comme dessinateur. A quelle autre époque aurait-il pu prendre cette *Vue du lac Copaïs* en pleine Béotie? et cette autre vue, *à Naupacte, d'un temple de Neptune?* Pourquoi cette absence de correspondance et le silence général sur cette période, même de la part de Desfriches? Cependant il a pris le chemin de Rome. Cela signifie que Cassas, en dépit de ses longues pérégrinations, malgré



MURAILLES D'ANTIOCHE ET RUINES DU « PALAIS DE SELEUCUS »

(Voyage pittoresque de la Syrie...)

son grand désir de rentrer en France, a vécu avec la hantise de Rome. Cette ville a mis en lui une empreinte ineffaçable; il ne peut se décider à reprendre le chemin de la patrie sans la revoir; il en est comme altéré; il sent bien qu'il n'a pas tout vu, ni tout compris, ni bien compris, même après y avoir séjourné plus de quatre années. C'est un autre homme qui y revient, un homme mûri par l'étude, bien différent du jeune artiste de 1783 qui s'y grisait de tout. D'ailleurs, il confesse lui-même son état d'esprit, dès son arrivée dans la ville des Césars : « il est si agité et si fort affecté par l'effet de revoir Rome, de retrouver ses anciens amis qu'il ne peut mettre en ordre ses idées, et court toute la journée; il proteste qu'il voit Rome avec d'autres yeux depuis qu'il a vu d'autres pays et qu'il est devenu sensible aux auteurs anciens. Il constate en même temps que l'esprit de jalousie est *affreux* parmi les artistes ».

En mai, il se montre fâché de ne pouvoir fixer son retour à Paris, alors qu'en février il croyait pouvoir le réaliser dans la belle saison. En attendant il travaille beaucoup et est fort occupé à mettre au net les géométrals de Palmyre et de Ba'albèk, afin que tout soit prêt pour la gravure.

Ses fréquentations sont choisies. Il est fort bien accueilli par le cardinal de Bernis, figure typique d'un régime qui s'éteint. Mais il ajoute à cette satisfaction une constatation déplaisante « sur la difficulté de vivre auprès des grands, la moindre faute leur fait oublier dix ans de vie régulière ». Allusion qui paraît s'appliquer à M. de Rohan-Chabot ou à Choiseul-Gouffier, plutôt au premier, semble-t-il ? Les occupations ne lui manquent pas, les préoccupations non plus ; les affaires de M. de Choiseul-Gouffier, dont il est chargé, l'absorbent beaucoup, et en même temps il vit dans une grande inquiétude au sujet de toutes les curiosités recueillies dans ses courses. Fort heureusement il a porté avec lui *tous ses dessins*. M. Desfriches peut déjà voir ses dessins de la Troade, chez M. Mathieu qui doit les graver en partie, d'autres le seront par Née et Vavin. Choiseul croit que Cassas a fait publier dans les journaux ses découvertes de la Troade à son détriment, ce qu'il ne pardonnera jamais ; cela s'est fait à l'insu de Cassas, aussi prie-t-il Desfriches de tout faire pour aplanir les choses.

Le temps passe, septembre arrive, mais ses effets n'arrivent pas. Il reste plein d'inquiétude. Il connaît un sûr moyen de se changer les idées : se déplacer. Il part pour Naples (19 septembre 1787) : « autant par dissipation que par curiosité ». Et pendant plus de deux mois, il est absent de Rome où il ne reparaît qu'au début de décembre. A son retour, il voit se dessiner d'heureuses conditions de vie. M. de Choiseul fera tous les frais, très considérables, pour mettre au jour son ouvrage sur Palmyre et sur Ba'albek. Il s'est même engagé à lui donner 1 500 livres de pension jusqu'au moment où il se sera fait des rentes du produit de son ouvrage. Aussi Cassas se livre-t-il à un travail acharné, et, du coup, ferme sa porte aux curieux, aux amateurs et même aux artistes. Et finalement, tous ses effets sont arrivés à Livourne.

Alors, jetant un regard sur le temps écoulé, il avoue : « compter pour quelque chose d'avoir été assez heureux pour satisfaire sa passion des voyages et de compter dix années de jouissances successives ». Mais, il avoue aussi « être brûlé d'impatience de rentrer à Paris, de se marier le plus tôt qu'il pourra, et mettre ainsi, pour toujours, fin à ses courses et s'occuper le reste de sa vie d'un art qui en a fait tout le bonheur, auprès d'une femme qui ajoutera encore à sa félicité. Il faut qu'un honnête homme finisse comme cela ».

Et voici l'année 1788 commencée ; et la vie à Rome continue. Cette vie est faite surtout de la mise au point de ses œuvres de voyage, pour lesquelles il se fait aider par des jeunes gens intelligents, d'études aussi, celle de l'architecture entre autres, dans laquelle il tient à compléter les connaissances acquises. Et, de plus, il fera des tableaux.

Il trouve accueil naturellement auprès de Ménageot[1], directeur de l'Académie de France.

Entre temps il ne se prive pas d'un petit tour à Albano (fin septembre 1788). Ce n'est pas le désir de rejoindre Desfriches à Orléans qui lui manque, mais il ne peut abandonner les affaires dont il est chargé sans manquer à ses devoirs. Il a acquis assez de philosophie maintenant pour se mettre au-dessus de bien des choses. Cependant le fruit de ses travaux est sans prix à ses yeux : « Quant à mes effets, ils font partie de mon bonheur, je ne m'en séparerai point, ils m'ont coûté trop de peine ». Comment se séparer, en effet, de ses ouvrages qui lui rappellent à toute heure du jour les beaux pays parcourus ; sans cela tout lui paraîtrait comme un beau songe ? Aussi est-ce bien par prévoyance qu'*il a fait faire des calques à Constantinople,* mais les originaux sont avec lui à Rome.



TOMBEAU DE IAMBLICHUS A PALMYRE

(*Voyage pittoresque de la Syrie...*)

Et l'année 1788 s'achève sans que Cassas puisse encore quitter Rome où le retient un enchaînement d'affaires relatives à M. de Choiseul, qui lui prennent beaucoup de temps. Il lui faut faire une petite esquisse de chaque objet qu'il lui envoie par chaque courrier à Constantinople ; les crédits

1. Ménageot, directeur de l'Académie de France à Rome de 1787 à 1790.

ouverts sont trop justes, la question des graveurs aussi est compliquée. Avec cela il poursuit très sérieusement l'étude de l'architecture pour ses ouvrages. Vraiment il n'a travaillé jusqu'ici que pour sa jouissance sans penser suffisamment à l'avenir. En somme il prévoit ne pas pouvoir quitter Rome avant l'automne prochain. Le pauvre homme ne vit qu'avec cette idée de retour sur lequel il revient dans chaque lettre à Desfriches, sans pouvoir la mettre à exécution. Mais que faire? il est lié par ses obligations vis-à-vis de M. de Choiseul, pour lequel il s'est toujours piqué d'une probité et d'une fidélité à toute épreuve, et auprès duquel son crédit se continue heureusement.

Dès août 1789, l'inquiétude des affaires de France vient l'atteindre à Rome. Il travaille toujours énormément à des ouvrages considérables, et fait des dessins de très grandes dimensions. Il a la chance de vendre ses dessins ; certains vont jusqu'au prix de 25 louis, il en cède aussi d'autres à bon marché ; il en a fait pour le roi de Suède. Il doit songer à se faire des rentes pour le reste de sa vie, car les circonstances politiques en France, dont il s'afflige grandement, compromettent déjà sa fortune.

A la fin de cette année 1789, il est entré en rapport avec M^me^ Lebrun[1] ; il n'a pu échapper à la séduction de cette charmante femme. Malgré tout, heureuse compensation à ses soucis, n'a-t-il pas le suffrage des artistes et des amateurs. D'ailleurs, revenant à ses idées philosophiques, il conclut : « Comme je n'ai jamais fait de mal à personne, je ne me plains de rien et je m'accommode des circonstances ».

Toutefois, il prie M. de Limay, auquel il exprime toute sa gratitude pour les services rendus, de l'informer du premier moment de ranquillité afin de partir sur le champ et de se rendre directement à Orléans.

Mai 1790, toujours à Rome. Hélas ! le temps fuit, les événements se précipitent, l'anxiété assiège Cassas : 10 000 livres dépensées pour la gravure ; son crédit épuisé auprès de M. de Choiseul. Quel parti prendre ? Il songe à passer en Angleterre, si cela ne va pas mieux en France.

On est en janvier 1791. Le pauvre Cassas est bien désemparé. On l'a encore desservi : « La droiture et l'honnêteté de ma conduite ont triomphé des *barbares* qui me persécutaient... mon roman est fini... » Quel roman ? est-ce de son mariage qu'il entend parler ? « Mariage où il se réfugie après des aventures trop longues, écrit-il, et trop enveloppées de circonstances fâcheuses pour oser en entreprendre le récit. » On soupçonne là une intrigue passionnelle qui demeure obscure. Bref, Cassas prit pour femme,

1. Marie-Anne-Élisabeth Vigée-Lebrun, sous la menace des événements, vint se réfugier en Italie en 1789.

à Rome, au début de janvier 1791, une italienne, Serafina Corfetti. Et il ajoute, en donnant brièvement cette nouvelle à Desfriches : « Je jouis ici plus que jamais de l'estime publique et de l'amitié de toutes les personnes sensibles qui me connaissent depuis longtemps ». Mais le pauvre artiste ajoute aussitôt : « Je ne fais encore qu'entrevoir le désordre et la ruine de mes affaires ». Cependant il voit luire un rayon d'espoir : M. de Choiseul vient de lui assurer une pension de 1 500 livres jusqu'à ce que son ouvrage soit mis au jour. Maintenant son retour ne peut être retardé en aucune manière, et vers Pâques il quittera Rome chargé d'ouvrages. Des relations fâcheuses avec Cagliostro[1] n'ont-elles pas ajouté à tous ses embarras ? En revanche il trouve dédommagement dans ses relations avec Mme Lebrun qui revient de Naples, et il ne tarit pas d'éloges sur les qualités charmantes de cette femme de talent.

Enfin ! l'heure du départ est venue. Cassas dit adieu à la Ville éternelle ! Il arrive à Paris à la fin de 1791, ou tout au début de 1792. Ayant cru passer quelques mois seulement à Rome, il vient d'y rester près de cinq années.

(La suite prochainement.) HENRI BOUCHER

1. Ce ne pouvait être qu'avant l'emprisonnement de cet aventurier à Rome.

UNE STATUE RETROUVÉE DE FALCONET

LA DOUCE MÉLANCOLIE

La Russie est un réservoir presque inépuisable d'œuvres d'art français du XVIIIe siècle dont beaucoup, reléguées dans les anciens châteaux impériaux ou dans les magasins du Musée de l'Ermitage, n'ont pu être encore identifiées.

On pouvait notamment s'attendre à y retrouver, avec le temps, la plupart des œuvres disparues de Falconet : car nous savons que l'artiste emporta à Pétersbourg en 1766, pour en faire hommage à Catherine II et lui montrer ce dont il était capable, tous ceux de ses ouvrages qui se trouvaient encore dans son atelier. C'est ainsi qu'émigra en Russie la charmante statue de l'*Hiver* qui lui avait été commandée par Mme de Pompadour et à laquelle il travaillait encore au moment de son départ. Ce marbre, achevé seulement en 1771, fut retrouvé en 1913 dans un coin du Palais de Gatchina.

Une découverte du même genre vient d'être faite au Musée de l'Ermitage : c'est le marbre original de *La Douce Mélancolie* qui était classé jusqu'alors dans les inventaires comme œuvre d'un sculpteur inconnu. Cette charmante statue a pu être identifiée avec certitude par Mme J. Wirenius-Matzulévitch, attachée à la conservation du Musée, grâce à la reproduction de sa réduction en biscuit de Sèvres que j'avais publiée en 1922 dans ma monographie de *Falconet*[1]. La preuve que c'est bien la statuette exposée au Salon de 1763, c'est que ses dimensions : 0m82 correspondent exactement aux « deux pieds six pouces de haut » indiqués par le livret. La réplique exposée deux ans plus tard, au Salon de 1765, mesurait « environ trois pieds de hauteur ».

La trouvaille est d'importance, car *La Douce Mélancolie* est certaine-

1. Louis Réau, *Étienne-Maurice Falconet*. Paris, 1922, t. I, pl. XIII, pp. 224-226.



LA DOUCE MÉLANCOLIE

MARBRE, par FALCONET.

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

Héliotypie Léon Marotte

ment, avec l'*Amitié au cœur* de la collection du baron Maurice de Rothschild, une des œuvres les plus gracieuses que l'artiste ait exécutées sous l'inspiration de M^me^ de Pompadour. C'est une jeune fille debout, les jambes croisées le corps moulé dans une draperie qui découvre le sein, les bras et laisse deviner tout ce qu'elle voile. Son bras gauche s'appuie sur une colonne tronquée posée sur un haut stylobate ; toute pensive, elle regarde une colombe palpitante qui bat des ailes dans le creux de sa main.



L'AMITIÉ AU CŒUR
STATUE EN MARBRE PAR FALCONET
(Collection de M. le baron Maurice de Rothschild.)

Tous les critiques du temps tombèrent d'accord pour célébrer la grâce anacréontique de ce symbole. Le *Mercure de France*[1] mentionne « parmi les morceaux précieux offerts par l'auteur du groupe de *Pygmalion* à la curiosité du public et à l'admiration des amateurs *La Douce Mélancolie*, représentée par une femme debout caressant languissamment une tourterelle : figure admirable par la pureté, par les grâces naïves des contours ». Mathon de la Cour[2] déclare qu'il n'a pas vu de figures plus belles et que l'expression en est « vive et touchante ».

Seul Diderot formule quelques réserves, sans refuser toutefois à l'artiste son tribut d'éloges[3] : « C'est une figure mal nommée : c'est la *Mélancolie*. Imaginez une jeune fille debout, le coude appuyé sur une colonne et tenant dans sa main une colombe. Elle la regarde.

1. Novembre 1765, p. 164.
2. *Lettres sur les Peintures, les Sculptures et les Gravures exposées dans le Salon du Louvre en 1765.*
3. Salon de 1765. Éd. Assézat, X, p. 432.

Comme elle la regarde ! Comme une pauvre recluse regarderait au travers des barreaux de sa cellule deux amants tendres et passionnés. Son bras droit pend bien, et bien négligemment ; seulement il est un peu rond. On accuse aussi la draperie de manquer de légèreté par en bas, vers les jambes. A la bonne heure ; mais on n'y reconnaît pas moins l'homme qui possède les physionomies des passions les plus difficiles à rendre. »

Il est certain que cette statuette pourrait aussi bien s'appeler *Le Désir amoureux* ou *L'Éveil de l'amour dans le cœur d'une jeune fille* que *La Douce Mélancolie*. Ce que nous songerions plutôt à critiquer, c'est cette sentimentalité mièvre, à la Greuze, qui s'étale à la même époque dans *L'Amitié au cœur*. Il y a là une influence certaine de M^me^ de Pompadour qui avait un faible pour les cœurs offerts et pour les pigeons. « Nos jolies femmes, écrivait-elle, ont toujours des chiens ou des chats ; je n'aime pas tout cela ; je n'aime que mes pigeons. »

Mais ce qui, plus encore que cette concession au goût pompadouresque, caractérise notre statue, c'est le progrès de l'imitation de l'antique, d'autant plus frappant que Falconet n'avait pas fait le voyage d'Italie. On dirait une figurine de Tanagra, tant les lignes sont pures, tant la tunique aux plis légers épouse indiscrètement les formes. Il suffit de comparer cette draperie mouillée « à la grecque », aux draperies berninesques, encore bouillonnantes et tumultueuses de *La France embrassant le buste du Roi* ou de *La Musique*, pour mesurer le chemin parcouru entre 1750 et 1765. Nous voyons Falconet s'écarter peu à peu du « goût français » qu'il avait hérité de son maître Jean-Baptiste Lemoyne pour se rapprocher du « goût antique » prôné par Caylus et Diderot.

Comment cette statue est-elle parvenue en Russie ? Nous en sommes réduits sur ce point à des conjectures. Le livret du Salon de 1761 où était exposé le modèle en plâtre, mentionne qu'il est destiné à être exécuté en marbre pour M. de La Live de Jully. C'était donc une commande de ce célèbre amateur qui fut le premier à collectionner systématiquement les œuvres des artistes français de son temps. Mais, chose curieuse, le marbre de *La Douce Mélancolie*, qui parut au Salon de 1763, ne figure ni dans le catalogue historique du Cabinet français de La Live de Jully en 1764, ni dans le catalogue de sa vente après décès en 1770. Le laissa-t-il pour compte à l'artiste ou se décida-t-il à s'en défaire sur les instances de Falconet qui préférait le voir dans l'Ermitage de Catherine II ? Nous l'ignorons. D'ailleurs l'essentiel n'est-il pas que cette figure charmante se soit retrouvée et vienne enrichir l'œuvre progressivement reconstitué du maître de *La Baigneuse* ?

LOUIS RÉAU

UNE ÉDITION ILLUSTRÉE DES « SAISONS » DE SAINT-LAMBERT (1796)

L'EXEMPLAIRE DE PIXÉRÉCOURT



SAINT-LAMBERT appartenait à cette catégorie d'écrivains qui, lorsqu'ils sont vivants, ont des succès brillants, mais dont les œuvres pâlissent et sont vite oubliées, quand ils sont morts. Ils doivent leur réputation à leurs relations, à leurs amis, à leur savoir-faire, à l'opportunité de leurs écrits.

Ce fut le sort des *Saisons*. A son apparition, en 1769, ce poème fut salué comme une œuvre remarquable dans le genre descriptif, et digne d'éloges pour son élégance, ses cadences harmonieuses, ses aperçus philosophiques. Il eut de nombreuses éditions, de format varié, depuis l'in-12 simple et bon marché, jusqu'à l'in-8° et à l'in-4° illustrés : c'est-à-dire qu'il fut très répandu à la ville et à la cour. Pendant une période assez longue, sa lecture s'imposait ; il eut été de mauvais ton de l'ignorer.

Ce livre, comme d'autres du même genre, les *Mois* de Roucher notamment parus en 1779, correspondait à ce retour à la vie champêtre, à ce sentiment de la Nature dont la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau avait déterminé la résurrection. Saint-Lambert était le poète du jour. Il eut son heure de gloire, autant que la mode d'une époque peut la donner.

Dans un *Discours préliminaire*, l'auteur explique la composition de son

poème. « Élevé à la campagne, dit-il, dans un pays peuplé d'heureux cultivateurs [la Lorraine], je n'ai vu, dans mon enfance[1], que des objets champêtres et des hommes contents de leur état : j'ai vu de bonne heure les phénomènes, les beautés, les bienfaits de la Nature, et je ne les ai point vus avec indifférence... les couleurs d'un beau soir, l'éclat et la fraîcheur du matin, le moment d'une récolte abondante, dominent les sujets de mes vers ; j'étais dans l'âge où on chante, où on aime. »

Plus loin, il écrit : « La Nature est aimable et riante dans un espace fertile et borné, dans un vallon frais et orné de fleurs, sur un coteau parsemé de différentes sortes de verdure, dans un jardin que le luxe n'a point trop paré, enfin dans les lieux où elle nous promet du plaisir, et nous donne d'abord des sensations agréables. »

C'est cette nature là surtout que Saint-Lambert chante dans son poème.

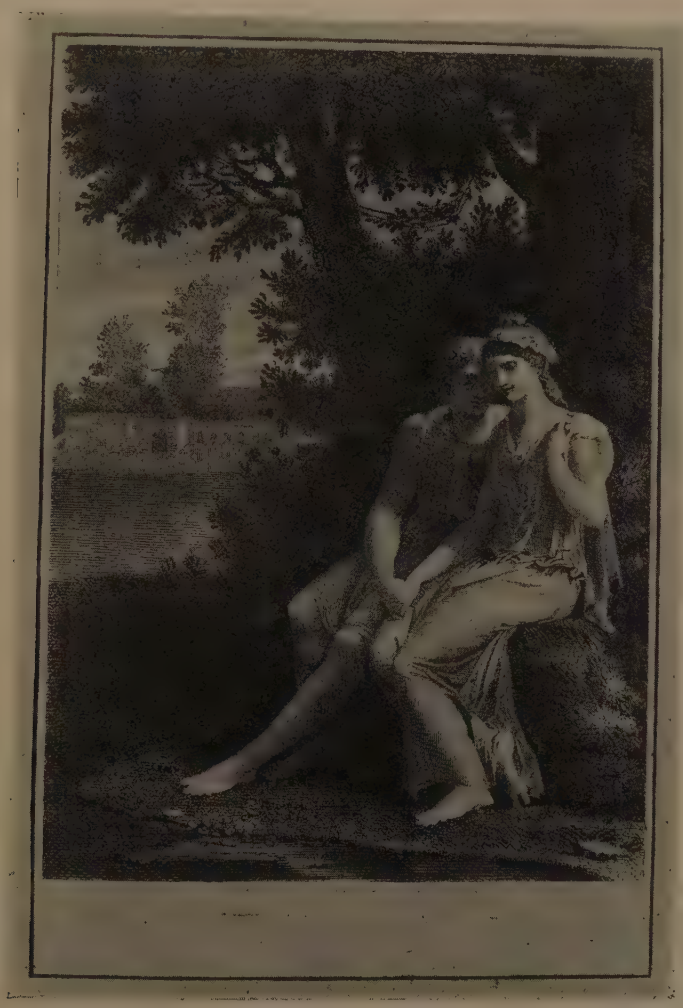
Les *Saisons* parurent dans une édition illustrée in-8°, en 1769 : elle comprenait cinq figures dessinées par Le Prince et Gravelot, un fleuron en forme de lyre sur le titre, et quatre vignettes formant en-tête, gravées à l'eau-forte par Choffard. L'édition illustrée, grand in-8°, qui suivit, date de 1775. Elle renferme sept figures, dont cinq par Moreau le Jeune, un fleuron sur le titre en forme de lyre, comme celle de 1769, et aussi quatre vignettes en-tête de Choffard.

Enfin, nous arrivons à l'édition illustrée fort remarquable dont nous voulons évoquer le souvenir, c'est l'édition de 1796, en un volume in-4°, portant ce titre : *Les Saisons, poème par Saint-Lambert. A Paris, de l'imprimerie de P. Didot, l'aîné. L'an IV de la République. M. DCC. XCVI.* Elle est ornée de quatre compositions ou dessins de Chaudet[2]. Outre les *Saisons*, le volume contient encore les Pièces fugitives, les Contes et les Fables orientales de l'écrivain. Le poème est divisé en quatre chants, comme son titre le fait supposer : le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver. Le titre du livre est décoré d'un fleuron dessiné par Jombert et gravé par Seillière, et porte les initiales de Didot.

Nous avons eu la bonne fortune d'avoir entre les mains l'exemplaire de cette édition qui a appartenu à Pixérécourt, le bibliophile éminent (né en 1773, mort en 1844). Comme l'a écrit Paul Lacroix, « Guilbert de Pixérécourt s'était fait un nom distingué et populaire dans la carrière théâtrale, avant de figurer au premier rang des bibliophiles français. » Il gagna beaucoup d'argent avec ses pièces dont le nombre est vraiment prodigieux. On

1. Saint-Lambert, né à Nancy en 1716, mourut à Paris en 1803.
2. Chaudet (Antoine-Denis), né à Paris en 1763, mort en 1810.

l'avait surnommé le « Corneille des boulevards ». Pendant plus de trente ans, il donna tous ses soins à sa bibliothèque, et lui consacra des sommes considérables qui lui venaient de ses succès dramatiques. Il voulut se faire directeur de théâtre, à l'Opéra-Comique et à la Gaieté, mais il ne fut pas



Phot. Hutin.

LE PRINTEMPS, PAR CHAUDET

heureux dans ces entreprises ; de plus un incendie détruisit la Gaieté ; il perdit là une grande partie de sa fortune.

La collection de livres de cet amateur passionné fut vendue en 1839, de son vivant, du 22 janvier au 26 février. Il y eut 29 vacations, comprenant 2313 numéros. Son *ex-libris* portait la devise fameuse : *Un livre est un ami qui ne change jamais.*

Son exemplaire des *Saisons* figurait, dans le catalogue dressé par Charles Nodier et Paul Lacroix, sous le numéro 752, et fut adjugé, le 2 février, pour la somme de 30 fr. 50. Comme illustrations, propres à l'édition et gravées pour elle, l'exemplaire sur papier vélin renferme quatre dessins de



Phot. Hutin.

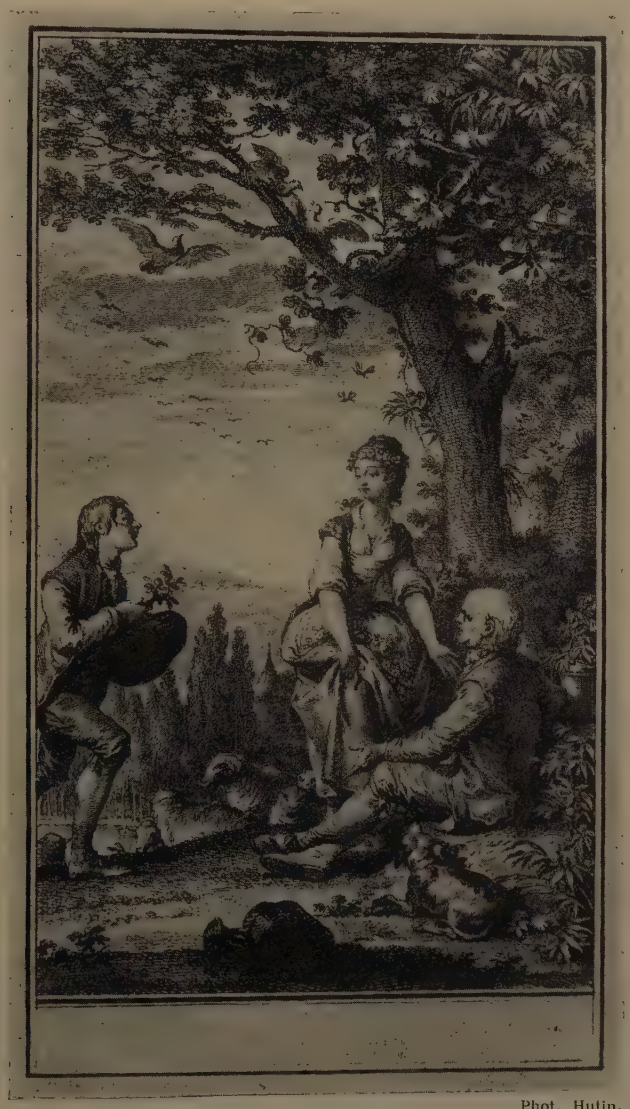
LE PRINTEMPS, PAR EISEN

Chaudet avant la lettre et à l'état d'eaux-fortes gravées par Pérée. Ces compositions rappellent l'École de David.

Pixérécourt, bien inspiré, avait ajouté à ce magnifique volume les figures in-4° de l'édition de 1775 des *Saisons*, illustrée par Moreau le Jeune, avant la lettre et à l'état d'eaux-fortes, ainsi que les vignettes de Choffard tirées à part de cette même édition. La reliure de Bozérian est en maroquin plein rouge, dos orné, tranches dorées. De nombreuses gravures, en harmonie avec le sujet traité, complètent cette illustration, notamment les quatre com-

positions charmantes d'Eisen : le Printemps, l'Été, l'Automne, l'Hiver, exécutées pour orner les *Métamorphoses d'Ovide*, édition de 1767-1771.

Ajoutons que cet exemplaire, ainsi enrichi, fut la propriété d'un autre



Phot. Hutin.

LE PRINTEMPS, PAR MOREAU LE JEUNE

amateur très connu, Em. Martin, et qu'à sa vente il fut adjugé pour la somme de 1250 francs. Les temps et les prix changent.

Nous allons passer en revue les illustrations de cet exemplaire de Pixérécourt, celles de Chaudet exécutées pour l'édition, puis celles ajoutées de

Moreau le Jeune, de Choffard et d'Eisen. Nous les rattacherons par groupes à chaque saison qu'elles interprètent et symbolisent.

Le Printemps. — Dans son premier chant, Saint-Lambert célèbre les attraits que le printemps donne à la campagne, et fait ressortir, en vers souvent heureux, que la verdure, les fleurs, les parfums, un ciel pur, la brise, le concert des oiseaux... disposent l'homme à aimer. Il met alors en scène un jeune couple, Chloé et Sylvandre qui, assis à l'ombre sur un banc de mousse, se tiennent par la main et se font des aveux. Ecoutons le poète :

Un doux ravissement leur fait verser des larmes ;
Enchantés du présent, calmes sur l'avenir,
Savourant du passé l'aimable souvenir,
L'un et l'autre rend grâce à l'objet qu'il adore,
Et ne demande au ciel qu'un cœur plus tendre encore.
A la douce clarté des flambeaux de la nuit,
Sous un berceau de myrte où l'amour les conduit,
Au chant des rossignols dont les voix se répondent,
Leurs baisers, leurs soupirs, leurs âmes se confondent.

C'est cette scène que Chaudet a rendue dans sa première composition symbolique. C'est bien là le printemps de la vie, l'idylle enchantée de la jeunesse, la douceur infinie des premières amours. On croit entendre ce que Sylvandre murmure à l'oreille de Chloé ravie.

L'artiste, dans ses quatre compositions, a donné à ses personnages le costume antique, en se conformant, d'ailleurs, au ton souvent adopté par Saint-Lambert, à l'inspiration générale du poème. L'École de David triomphait à cette époque, aussi rien de souriant dans les figures de Chaudet, mais l'air grave que donne parfois la passion. Le grand principe de l'Ecole, on le sait, était celui du Beau conçu comme l'avaient compris les Grecs et les Romains.

Autre École dans le *Printemps* d'Eisen. C'est ici le triomphe de Flore, assise et entourée d'un essaim de petits Amours qui lui apportent des fleurs, des guirlandes, à l'orée d'un bois. Quelle grâce dans les détails ! Quelle magie dans l'ensemble !

La vignette de Choffard, qui, dans un médaillon rond, symbolise cette heureuse saison, représente un laboureur conduisant sa charrue traînée par des bœufs vigoureux. Le médaillon se détache dans un cadre de fleurs, de tourterelles qui se baisent, et aussi dans une bande posée en haut, où ressortent les signes du zodiaque correspondant au printemps : le Bélier, le Taureau, les Gémeaux.

Moreau le Jeune, pour synthétiser ce Printemps de Saint-Lambert, s'est inspiré de ces vers :

> Amour, charmant amour, la campagne est ton temple ;
> Là les feux d'un ciel pur, le penchant et l'exemple,
> Le doux esprit des fleurs, le souffle du zéphir,
> Les concerts amoureux, tout dispose au plaisir,
> Tout le chante, le sent, l'inspire et le partage.

Son dessin, gravé par Prévost, représente un groupe de trois personnes, une jeune bergère debout qui, chargée de fleurs, vient retrouver son père assis au pied d'un arbre. Un jeune homme s'approche, tenant un bouquet qu'il veut offrir à l'aimable jeune fille, en promettant de l'aimer toujours. Elle lui fait signe qu'il doit s'adresser à ce père qui est là tout disposé à le bien accueillir. Au second plan apparaissent les moutons; au premier, le chien couché semble comprendre ce dont il s'agit et donner son consentement. Dans le fond, à droite, on aperçoit des ruches d'abeilles.

Presque au début de son poème, Saint-Lambert s'adresse à la comtesse d'Houdetot, son amie, qu'il appelle Doris, et l'engage à fuir la ville : ce sont là sûrement les meilleurs vers du premier chant :

> Et toi qui m'as choisi pour embellir ma vie,
> Doux repos de mon cœur, aimable et tendre amie,
> Toi qui sais de nos champs admirer les beautés,
> Dérobe-toi, Doris, au luxe des cités,
> Aux arts dont tu jouis, au monde où tu sais plaire...
> Le printemps te rappelle au vallon solitaire :
> Heureux si, près de toi, je chante à son retour,
> Ses dons et ses plaisirs, la campagne et l'amour !

Cet hommage à M^me^ d'Houdetot ne pouvait que porter bonheur à l'ouvrage. A n'en pas douter, il contribua à son succès dans la haute société qui connaissait l'attachement du poète.

L'Été. — La vignette de Choffard, dans son médaillon, présente ici un faucheur qui tient sa faux et fait le geste de couper l'herbe. Au second plan, une femme étend le foin au soleil. Dans l'entourage carré, un nid d'oiseaux recevant la becquée, un serpent qui se dresse, et la bande zodiacale que des épis couronnent et qui nous montre le Cancer, le Lion, la Vierge, ces signes de l'été.

Dans l'estampe d'Eisen, nous voyons une baigneuse debout, mais penchée déjà pour entrer dans la rivière, au fond d'un paysage boisé : c'est Vénus peut-être. De nombreux Amours, très actifs, sont occupés à la servir ; l'un

même est déjà dans l'eau, sans crainte de mouiller ses petites ailes ; d'autres accrochent à un vieux chêne une vaste draperie protectrice ; il peut y avoir des indiscrets, on ne sait jamais...

La composition de Chaudet représente un jeune homme, Damon, à genoux, exprimant sa tendresse à une jeune fille, Lise, qui est debout. Nous



Phot. Hutin.

L'ÉTÉ, PAR EISEN

sommes ici aussi dans un paysage boisé. Lise vient de prendre un bain

.....au bord d'une onde claire
Qui coule, autour d'un bois, dans un pré solitaire.

L'artiste s'est inspiré des vers qui viennent à la suite :

.....Damon à ses genoux
Prodigue les serments, les larmes, les caresses ;
Il cherche à la tenter par d'immenses promesses,
Elle résiste à tout.....

En regardant cette scène amoureuse de Chaudet qui exécuta en 1795 les dessins des *Saisons*, on sent que le XVIII^e^ siècle touche à sa fin, et que la Révolution a fait fuir la troupe enchantée des Amours. Que nous sommes loin de Boucher et de Fragonard ! C'est ici la sévérité romaine dans l'expression de la passion, comme dans le costume ; toutefois disons-nous bien que la passion vraie est loin de sourire toujours, et qu'elle s'apparente souvent à la tristesse.

Moreau a choisi un passage tragique de l'Été du poète pour sujet de sa seconde estampe, gravée par Duclos ; c'est la mort d'un tout petit enfant, un nourrisson qui succombe, dans les champs, parce que sa mère, forcée de travailler pour un maître dur, n'a plus de lait pour le nourrir. Il y a là une scène de révolte des paysans accourus près de cette mère désolée ; ils maudissent le travail trop rude qui leur est imposé. On sent dans les vers de Saint-Lambert, comme dans la planche du dessinateur, un souffle précurseur de la Révolution, et nous ne sommes ici avec Moreau qu'en 1775.

L'Automne. — Voulant caractériser l'Automne, Eisen représente, au pied d'un vieil arbre, dans une vigne, un berger jeune, vigoureux, dans la force de l'âge, rappelant Bacchus. Il est assis nonchalamment, entouré de petits Amours attentifs qui l'ont couronné de feuilles de vigne. L'un d'eux exprime le jus d'une grappe de raisin dans une coupe que tient notre berger, prêt à boire ; plusieurs sont occupés à suspendre à l'arbre une draperie qui le protègera du soleil. A côté de lui, ses chèvres sont couchées ; un Amour espiègle leur présente une grappe vermeille. C'est l'agréable tableau des vendanges récoltées en Septembre.

Saint-Lambert anime son chant de l'Automne par la présence d'un couple amoureux, Lubin et Rosette. Ils marchent dans la campagne, et rentrent au hameau, en s'entretenant de leurs amours. C'est la fin du jour :

.....Le couple aimable et tendre
S'aperçut que la nuit commençait à descendre :
Il reprend en rêvant le chemin du hameau,
Et près de la forêt il rencontre un tombeau.
C'est là qu'heureuse et belle et chère à sa contrée
De l'amant qu'elle aimait et des siens adorée,
Descendit Lycoris à la fleur de ses ans.
L'aspect de ce tombeau consterne nos amants ;
Ils s'arrêtent tous deux ; leur vue et leurs pensées
Sur ce lugubre objet restent longtemps fixées :
Tous deux sans se parler, tous deux sans mouvement
Demeurent appuyés au fatal monument.

C'est ce passage que Chaudet a voulu rendre dans sa troisième composi-

tion. Le sujet devait lui plaire, car il a su exprimer avec un talent ému la tristesse de ces deux amants debout devant la tombe de Lycoris. L'angoisse qui nous envahit, à la pensée que la mort nous sépare de l'être aimé, est rendue par l'attitude accablée de Lubin et de Rosette, par leurs regards,



Phot. Hutin.

L'AUTOMNE, PAR CHAUDET

leurs mains, leur tête baissée. L'Ecole de David excellait à rendre les impressions douloureuses et tragiques.

Dans le médaillon automnal de Choffard, un chasseur et son chien sont en arrêt, car ils ont aperçu quelque perdrix sans doute. Des pampres de vigne en font le couronnement. Ici des fruits, une coupe, des raisins; là un cor de

chasse, une corbeille de fruits. La bande du Zodiaque n'est plus en haut, elle apparaît en bas, avec les signes de la Balance, du Scorpion, du Centaure.

L'automne a bien inspiré Moreau. Son estampe, gravée par Simonet, représente la fête des vendanges. Une foule joyeuse de couples un peu avinés dévale d'une hauteur, suivie par un char que traînent des bœufs à la marche lente mais sûre. Voici le passage inspirateur :

> Le peuple se rassemble, il hâte son retour ;
> Il arrive, ô Bacchus, en chantant tes louanges,
> Il danse autour du char qui porte les vendanges :
> Ce char est couronné de fleurs et de rameaux,
> Et la grappe en festons pend au front des taureaux.
> Le plaisir turbulent, la joie immodérée,
> Des heureux vendangeurs terminent la soirée ;
> Ils sont tous contents d'eux, du sort et des humains.

Un petit garçon, au premier plan, veut être heureux aussi, en voyant rire les grandes personnes, il tend ses petits bras, et prend part à la fête à sa manière. C'est par ces détails familiers que se révèlent les véritables artistes.

L'Hiver. — Voici le mordant Hiver. Dans son médaillon, Choffard exprime la dureté de la saison en représentant deux loups affamés qui rôdent dans un cimetière, avide de déterrer les morts. La bande du Zodiaque, en bas comme pour l'automne, est ornée du Capricorne, du Verseau et des Poissons. En haut, un couronnement de lierre ; dans l'entourage carré une draperie, de la musique, un tambourin, un Polichinelle, puis, à gauche, des glaçons, signe éloquent des rigueurs de Décembre et de Janvier.

Eisen paraît s'être surpassé. Au premier plan de son estampe, un grand feu est allumé, à l'entrée d'un bois, et de joyeux enfants, sept ou huit, des tout petits, presque nus, se chauffent avec bonheur, en se serrant l'un contre l'autre. Derrière eux, l'aïeul à barbe blanche, couvert d'un manteau et encapuchonné, se chauffe aussi et tend vers la flamme ses vieilles mains : il est heureux de la joie des bambins dont la figure réjouie annonce les bienfaits du feu. Au second plan un tout petit, plus fort que les autres sans doute, apporte sur son dos qui plie un lourd fardeau de bois dont le charge un camarade plus petit encore. Une lourde draperie, attachée à de vieux rameaux, protège la joyeuse troupe contre le vent qui souffle dans la forêt.

La composition de Chaudet, pour l'Hiver, ne vaut pas les trois premières ; elle ne s'éclaire que par le texte : la première exprime la causerie de deux amants, la seconde les supplications du berger à sa bergère, la troisième leur tristesse profonde devant le tombeau de Lycoris, leur amie.

La dernière estampe représente un homme accablé rentrant dans sa maison presque détruite d'où sort sa femme éplorée qui l'embrasse, tandis que leur fils tend les bras pour embrasser sa mère. Dans le fond, une avalanche écroulée de glaçons meurtriers qui représentent les périls de l'hiver.

Nous voyons bien qu'il s'agit d'un malheur, mais il faut, pour com-



Phot. Hutin.

L'HIVER, PAR EISEN

prendre, recourir à Saint-Lambert qui, dans de longues, trop longues tirades, raconte l'histoire de cette famille paysanne. En résumé au pied des Alpes, un mari délivre sa femme prisonnière dans sa petite maison qu'une avalanche avait complètement recouverte. Elle s'élance, elle embrasse son sauveur. Chaudet a voulu rendre cette scène d'attendrissement.

Dans sa quatrième estampe, gravée par Prévost, Moreau le Jeune avait traité, le premier en 1775, le sujet du paysan des Alpes qui trouve sa maison

ensevelie sous l'avalanche, et se précipite pour délivrer sa femme. Chaudet a voulu le rendre autrement, mais ni l'un ni l'autre n'ont pu donner une signification claire au long et diffus épisode de Saint-Lambert. Le sujet est trop chargé, trop complexe, pour être traité dans une planche unique. C'était un choix malheureux.

Pixérécourt avait jugé en vrai connaisseur que les quatre dessins de Chaudet ne suffisaient pas pour illustrer les *Saisons*. Ils resteront dans le volume, pensait-il, pour représenter l'École des temps nouveaux, qui, en 1795, ne jurait que par Rome et Athènes, mais ce n'est point là le XVIII^e^ siècle de la grâce, des Amours, des sourires, le siècle de Boucher, de Fragonard, d'Eisen, de Choffard, de Moreau le Jeune, de Le Barbier..... Saint-Lambert, né en 1716, a parcouru ce siècle-là, il faut donner à son poème des illustrations de l'époque sémillante et pimpante qu'il a connue, avant la Révolution.

Et le grand amateur, plein de logique et de finesse, ajouta à son riche in-4° les planches de Moreau et d'Eisen, et les vignettes de Choffard.

On ne lit plus guère les *Saisons* de l'heureux Saint-Lambert. Son poème pourtant reste un souvenir qui n'est pas sans attrait, dans l'histoire de la littérature française. Il apparaît à la fin du XVIII^e^ siècle comme un rappel du « bonheur de vivre » qui arrachait presque des larmes au sec Talleyrand, quand il en évoquait la mémoire.

HIPPOLYTE BUFFENOIR



Phot. Hutin.

L'HIVER, PAR CHOFFARD

LES PORTRAITS DE GEORGE SAND

PAR DELACROIX

On pouvait admirer dernièrement au Musée Carnavalet, dans le salon George Sand inauguré le 7 mai dernier, un très beau portrait de George Sand par Delacroix, obligeamment prêté par Mme M.-L. Pailleron pour rehausser l'intérêt de cette exposition commémorative.

C'est une petite toile (H. 0m26 × L. 0m22), peinte au bitume, en camaïeu, sauf une note de gris bleuté : George Sand y est représentée en buste, vêtue d'une redingote masculine à col de velours et larges revers, le foulard négligemment noué autour du cou. Les cheveux courts tombent sur la nuque, cachant l'oreille et une partie de la joue ; la tête, prise de trois-quarts à droite, est légèrement levée et les yeux, très grands, sont levés aussi et regardent au loin, avec une expression indéfinissable d'attente ou de souffrance : contraste saisissant avec le portrait par Charpentier que l'on peut voir tout à côté et qui, peint quatre ans plus tard, est tout force, calme, beauté triomphante.

C'est que le portrait de Delacroix fut peint pendant une des crises les plus douloureuses de la rupture avec Alfred de Musset. George Sand était rentrée d'Italie en août 1834. Il l'attendait depuis de longs mois. Ils s'étaient revus, repris, mais leur amour était empoisonné désormais par les souvenirs : lui passait de la tendresse à la fureur jalouse, au mépris ; elle, déchirée par les regrets, s'humiliait, coupait ses beaux cheveux et les lui envoyait comme une offrande expiatoire.

C'est à ce moment que François Buloz, désireux de donner à ses lecteurs le portrait des collaborateurs illustres qu'avec un sens littéraire très sûr, il avait attachés à la jeune et déjà florissante *Revue des Deux-Mondes*, demanda à George Sand de poser pour son ami Delacroix.

Les premières pages du *Journal intime* de George Sand, récemment paru

chez Calmann-Lévy, sont le commentaire éloquent du portrait. Avec une émouvante sincérité George Sand y a peint sa détresse, ses longues journées d'attente anxieuse, son désespoir. Elle y note toutes ses démarches, ses séances de pose chez Delacroix, qui tâchait de la réconforter. Et c'est ce qui nous permet de dater le tableau avec une exactitude absolue. Elle note : « Paris, mardi soir, 25 novembre 1834... Ce matin j'ai posé chez Delacroix... » et plus loin : « Je racontais mon chagrin à Delacroix ce matin, car de quoi puis-je parler sinon de cela ?... » Dans une lettre à Sainte-Beuve, publiée par M. de Spoelberch (*La véritable Histoire d'Elle et Lui*) et datée du même jour, elle dit : « Venez me voir aujourd'hui à quatre heures ou demain à la même heure. J'ai séance chez Delacroix pour ce portrait de la Revue. »



PORTRAIT DE GEORGE SAND
PAR DELACROIX, 1834.
(Collection de Mme Pailleron, Paris.)

Nous savons donc avec certitude que ce portrait a été commencé le 25 novembre 1834, achevé peut-être dans la séance du lendemain, car Delacroix peignait de fougue. Il n'en est plus question dans les pages suivantes du *Journal* qui s'étendent sur une période de douze jours, jusqu'au 6 décembre, quand George Sand se réfugie à Nohant.

D'ailleurs, à défaut de ces indications expresses, un détail du tableau, les cheveux coupés, nous permettrait de le dater d'assez près. C'est donc par erreur que le catalogue de Robaut et Chesneau[1] range ce portrait

1. *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix catalogué et reproduit*, par Alfred Robaut et Ernest Chesneau. Paris, Charavay, 1885.

parmi les œuvres de l'année 1833. L'authenticité de cette toile est incontestable : elle est toujours restée dans la famille de François Buloz et appartient aujourd'hui à Mme M.-L. Pailleron, sa petite-fille.

Buloz ne donna pas immédiatement suite à son projet ; ce ne fut qu'en 1835 (ou 1836) qu'il chargea Luigi Calamatta de graver le portrait de George Sand. « Le hasard d'un portrait que Buloz fit graver pour mettre en tête d'une de mes éditions me fit connaître Calamatta, graveur habile et déjà estimé », dit George Sand dans l'*Histoire de ma vie* (Ve partie, chap. VI). Du portrait de Delacroix, qui est d'une tonalité sombre, Calamatta fit une petite gravure au burin sur acier, imitant la manière noire.

Calamatta a respecté la disposition générale du portrait de Delacroix ; mais les cheveux plus longs, en bandeaux bien lissés, descendent assez bas dans le cou et sont roulés intérieurement ; aucune mèche ne vient plus frôler la joue ; le visage est plus plein, l'expression plus calme.

Le catalogue de Robaut et Chesneau (N° 449) ne reproduit pas le portrait d'après la peinture de Delacroix mais d'après la gravure de Calamatta. M. Chesneau ajoute en note : « Notre croquis est fait d'après la gravure. La peinture montre plus de mouvement dans la coiffure ; une mèche vient sur la pommette droite et au lieu d'être bouclés au bas intérieurement, les cheveux sont légèrement retroussés extérieurement ; le graveur a « arrangé ».

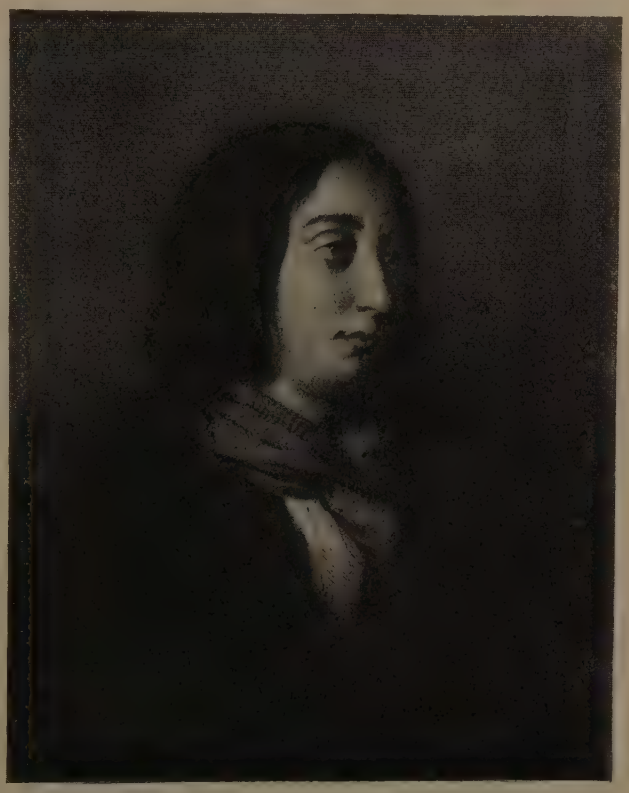
Alfred Robaut revient sur ce sujet dans une note manuscrite, inédite, de son exemplaire personnel conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Il semble croire que les changements apportés par Calamatta sont dus au désir d'académiser, d'«Ingriser» le portrait de Delacroix. Quoique Calamatta ait certainement donné à l'ensemble quelque chose de plus académique, l'explication est plus simple, je crois, et plus matérielle : il a confronté le portrait et le modèle, et a mis sa gravure « à jour ». Or, au bout d'un an et plus, les cheveux de George Sand avaient poussé, sa coiffure s'était modifiée ; après une violente crise hépatique que lui avait causé le chagrin de sa rupture définitive avec Musset (mars 1835), sa personne avait commencé de prendre cet embonpoint que nous lui verrons désormais sur tous ses portraits. On peut suivre ces transformations sur d'autres portraits entre 1834 et 1837, notamment sur une lithographie d'après nature de Jules Boilly.

Tout en conservant la pose et le costume du portrait de Delacroix, Calamatta a bien prétendu faire œuvre personnelle. Sa gravure, insérée dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1836 et mise en tête de *Leone-Leoni* dans l'édition des œuvres de George Sand, de Bonnaire, 1837,

ne porte pas comme inscription : « Delacroix pinxit » mais simplement : « Disegnato e inciso da me, Calamatta, Paris 1836 ». Calamatta nous a conservé les traits de la George Sand un peu alourdie de 1836 ; Delacroix avait éternisé la Lélia désolée de 1834.

En 1838[1], Delacroix nous donna de George Sand une nouvelle image en l'associant à celle de Chopin qui était depuis peu le compagnon de sa vie.

Chopin et Delacroix, dès leur première rencontre, s'étaient pris l'un pour l'autre d'une vive sympathie. « L'atelier de Delacroix a abrité quelque temps un piano de Pleyel que Chopin y avait fait transporter », dit M. Moreau-Nélaton[2], « et l'hôte du lieu a goûté le régal d'entendre le génial virtuose tirer de l'instrument ses étonnantes improvisations, tout en posant les mains sur le clavier, son amie assise derrière lui. Un des possesseurs de la suggestive ébauche sortie alors du pinceau du peintre, méconnaissant son puissant intérêt, aura l'impiété d'y porter la main et d'en faire deux morceaux, séparant ainsi les deux visages que l'artiste avait pensé réunir pour toujours ».



PORTRAIT DE GEORGE SAND, GRAVÉ PAR L. CALAMATTA, 1836.

Une tradition orale, d'ailleurs erronée, veut que M. Marmontel, le célèbre professeur de piano au Conservatoire de Paris, qui, en 1885

1. Date donnée par A. Moreau et par Robaut et Chesneau ; le tableau doit avoir été peint dans l'été de 1838 ou tout au début de l'automne, car, le 18 octobre 1838, George Sand et Chopin partaient pour Majorque.

2. Étienne Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même.* Henri Laurens, Paris, 1916.

(catalogue de Robaut) était en possession du portrait de Chopin, ait été l'auteur de cette mutilation ; le portrait du grand musicien l'intéressant plus parti-



PORTRAIT DE GEORGE SAND, PAR DELACROIX, 1838.
(Collection Hansen, Copenhague.)

culièrement, il l'aurait détaché du reste de la toile. La vérité est autre.

Le premier catalogue général des œuvres de Delacroix, celui de M. A. Moreau (1873)[1] où elles sont classées par genres, donne, dans la liste

1. Adolphe Moreau, *Delacroix et son œuvre*. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873.

des portraits, en 1838 : *M^me George Sand et Chopin*. H. 1^m× L. 1^m50. « Dans cette œuvre restée inachevée », dit M. Moreau, « Delacroix avait représenté Madame Sand debout jusqu'aux genoux, grandeur nature, ayant près d'elle, assis, le grand artiste Chopin. La toile demeurée dans l'atelier jusqu'à la



PORTRAIT DE CHOPIN, PAR DELACROIX, 1838.
(Musée du Louvre.)

mort du peintre, est passée à cette époque dans la famille Dutilleux ; elle a, depuis lors, été coupée en deux parties et forme aujourd'hui *deux* portraits distincts ».

On voit donc qu'en 1873 déjà, les deux portraits étaient séparés et c'est évidemment dans la famille Dutilleux même que la séparation a été opérée : à la vente Dutilleux, — 26 mars 1874, — on vit passer le portrait de

Chopin seul, qui fut adjugé pour 820 francs à un marchand de tableaux, M. Brame. Le numéro 7 du catalogue de cette vente : *Portrait de Frédéric Chopin*, est accompagné, en guise de notice, d'un extrait de l'*Histoire de ma vie* de George Sand, destiné à expliquer l'expression tourmentée du modèle. Le catalogue donne les dimensions de la toile : H. $0^m45 \times$ L. 0^m37, et ajoute : *n'a jamais passé en vente*.

Ce portrait de Chopin, que M. Marmontel a légué au Musée du Louvre où on peut l'admirer aujourd'hui, est une magistrale ébauche, d'un beau ton doré ; le visage, construit par larges plans, est d'une expression saisissante : on croit y lire l'effort inquiet de l'inspiration qui se cherche.

Du portrait de George Sand, H. $0^m80 \times$ L. 0^m57, nous savons seulement qu'il entra en 1887 dans la célèbre collection de M. Chéramy, qu'à la vente Chéramy (7-9 mars 1908) il fut acquis par M. Georges Viau pour un peu moins de 2000 francs et que, pendant la guerre, il a été cédé par M. Viau à un amateur danois, M. Hansen, qui le conserve aujourd'hui à Copenhague.

Ce portrait, moins poussé que celui de Chopin, n'est qu'une esquisse sommaire, presque en camaïeu, d'un beau ton vineux. George Sand est debout, vêtue d'une robe sombre décolletée en rond, les bras nus jusqu'au coude, coiffée à la mode du temps : chignon relevé sur la nuque, boucles flottantes encadrant le visage. Le corps est posé de trois-quarts à droite, la tête presque de profil. Les bras sont croisés l'un sur l'autre : la main droite tient un mouchoir blanc, la gauche semble abriter une cigarette. Elle penche la tête en avant, les yeux mi-clos, la bouche légèrement entr'ouverte, comme aux écoutes. L'ensemble de la figure respire une grâce enveloppée, très féminine.

Robaut et M. Moreau-Nélaton, dans la même pensée pieuse, ont tenté une reconstitution de l'œuvre primitive. Le croquis de M. Moreau-Nélaton représente Chopin assis au piano, occupant la droite du tableau ; derrière lui, sur le même plan, George Sand assise sur une chaise, occupe la gauche. C'est une scène en largeur, sans lien entre les personnages. Je me rallierais plutôt à la version de Robaut, conforme aux indications du catalogue de A. Moreau qui a pu voir le tableau : George Sand debout à côté du piano, la tête tournée et penchée vers Chopin assis à sa gauche, qui tourne un peu la tête en levant les yeux à droite ; l'attitude et l'expression des deux personnages s'expliquent mieux dans une scène ainsi composée. Le catalogue de A. Moreau indique comme dimensions de la toile primitive H. $1^m \times$ L. 1^m50 ; le catalogue de Robaut et Chesneau renverse la proportion et donne : H. $1^m50 \times$ L. 1^m. C'est sans doute une erreur typographique car Robaut n'en a pas tenu compte dans son croquis qui n'est pas « en hauteur ».

Trouverons-nous quelque jour dans les souvenirs d'un ami de Delacroix,

dans les notes d'un visiteur de son atelier, des données qui nous permettraient de résoudre ce problème ? Quand les deux fragments étaient encore à Paris on eût pu tenter de les juxtaposer un moment. On pourrait juxtaposer aujourd'hui des photographies faites à la même échelle.

Est-ce bien George Sand, que nous retrouvons sous les traits d'une jeune femme aux très grands yeux, dont le visage pâle s'encadre de bandeaux bouffants et de l'auréole d'un grand chapeau, sur une petite toile de Delacroix léguée au Musée du Louvre en 1921 par Joseph Reinach?

La toile (H. $0^{m}26 \times$ L. $0^{m}21$) n'est ni datée ni signée. Non cataloguée par A. Moreau, elle figure dans le catalogue de Robaut et Chesneau sous le numéro 207, année 1827 : *Jeune femme au grand chapeau*. « Cette petite toile, dit Chesneau, n'est pour ainsi dire qu'une ébauche mais elle est marquée au coin de la plus exquise distinction et comme couleur et comme composition. Il semble qu'on retrouve là le souvenir d'une femme que Delacroix a aimée et qu'il se serait plu à costumer dans le goût des portraits de Lawrence qu'il avait vus en Angleterre ». Il n'est pas question, comme on le voit, d'un portrait de George Sand. En 1885 la toile appartenait au statuaire Christophe ; elle a passé peut-être par plusieurs mains avant d'appartenir à Joseph Reinach ; elle a été fort bien gravée par Tinayre. Depuis une vingtaine d'années, elle est donnée un peu partout comme portrait de George Sand ; en 1909 elle figure à ce titre parmi les photographies qui accompagnent dans la *Revue hebdomadaire* les conférences de M. Doumic ; depuis, elle reparaît à chaque occasion dans les revues et les journaux illustrés, tant français qu'étrangers (*Die Musik*, 1910, 2e fascicule consacré à Chopin).

Quel que soit l'auteur de cette hasardeuse identification, l'iconographe de George Sand ne saurait y souscrire : le visage de cette jeune femme est beaucoup plus large, plus rond, plus court que ne l'était le visage, très allongé, de George Sand ; les pommettes sont plus fortes, le menton est plus pointu, c'est une autre structure osseuse, un autre type physique ; tous les traits diffèrent ; seuls les grands yeux noirs, mats, sans étincelle, rappellent *un peu* les yeux de George Sand.

Robaut a dû avoir ses raisons — coloris, facture, tradition — pour dater cette toile de 1827. Or, en 1827, George Sand n'existait pas : Mme Dudevant, provinciale ignorée, vivait à Nohant, s'ignorant elle-même. Elle ne s'établit à Paris qu'en 1831 et fut célèbre du jour au lendemain quand *Indiana* parut en mai 1832. Les deux portraits que nous avons d'elle avant cette date, un crayon par elle-même et une aquarelle de C. Blaize, 1830, sont en contradiction absolue avec le portrait de la *Jeune femme au grand chapeau*. Je pense donc qu'il

faudra le ranger à l'avenir dans la liste déjà longue et sans cesse accrue des *prétendus* portraits de G. Sand [1].

Aux deux portraits *authentiques* de George Sand, par Delacroix, celui de 1834 et celui de 1838, il n'y a lieu d'ajouter que quatre petits croquis à la mine de plomb sur le même feuillet, représentant Mme Viardot et George Sand, datés du 29 janvier 1840 (catalogue Robaut, n° 725).

A. DE ROTHMALER

1. Voir mon article: *Les prétendus Portraits de George Sand*, paru au *Mercure de France*, 15 juin 1924.

L'ART DANOIS[1]

Vous connaissez le vieux proverbe : Chaque quincaillier vante ses couteaux. Je me garderai pourtant d'exagérer l'importance de l'art de mon pays. Il n'a pas produit des chefs-d'œuvre comme ceux de la France où l'art danois n'a jamais été ni très connu, ni très apprécié ; il a cependant son originalité qui mérite d'être étudiée avec sympathie.

Au XVII^e^ siècle, les meilleurs peintres en Danemark étaient d'origine hollandaise. Au XVIII^e^, l'influence française y domine comme partout. Quand l'Académie Royale des Beaux-Arts fut fondée en 1754, on appela comme professeurs, à côté du peintre suédois Pilo, deux artistes français, le sculpteur Jacques Saly et l'architecte Nicolas Jardin. Dès ce moment, le Danemark commence à produire des artistes de valeur. A la fin du siècle, deux peintres danois de grand talent, Jens Juel et Abildgaard, résident à Copenhague. A peine entré comme élève à l'Académie, Juel peint un beau portrait de lui-même, rappelant un peu Chardin. Avant d'aller en voyage en France et en Italie, il a déjà peint un grand nombre de portraits excellents. A Genève il eut un grand succès et beaucoup de commandes. Revenu chez nous, tout le monde a désiré être portraituré par Juel. Dans un joli tableau il nous montre son atelier où il s'est représenté lui-même avec sa femme assise devant le chevalet. A côté des portraits Juel a fait de belles études de fleurs et de paysages, où il s'est efforcé de rendre la nature danoise.

Abildgaard, artiste trop savant, s'intéresse seulement au passé et croit atteindre le sublime en représentant les souffrances de Philoctète et la mélancolie d'Ossian. Le plus souvent, il a tiré ses sujets des auteurs grecs et latins les moins connus, et sa peinture a les tons patinés des anciens tableaux. Suivant l'exemple des grands maîtres de la Renaissance, il est à la

1, Conférence faite à la Sorbonne, le 15 mars 1926.

fois peintre, architecte et sculpteur. Le talent du jeune Thorvaldsen s'est formé sous son influence.

Thorvaldsen : nul n'ignore le nom du seul artiste danois qui ait acquis une renommée universelle, maintenant assez fanée. Il lui manque le mouvement, le pittoresque de la sculpture moderne ; on trouve, aujourd'hui, que c'est un pseudo-grec trop froid du Premier Empire. Pourtant, il faut reconnaître qu'il a possédé au suprême degré le sens de l'harmonie des belles lignes. Sa statue de la *Princesse Bariatinska*, vêtue à la Romaine, ne manque certainement pas de noblesse, et encore dans une œuvre de sa vieillesse pour une fête de Noël, un bas-relief, où il nous montre les anges chantant leurs hymnes au ciel, l'harmonie des lignes est parfaite.

A Rome, son compatriote Eckersberg a fait son portrait, où il a su exprimer éloquemment sa vénération profonde, son admiration fervente pour le maître, qui avait attiré l'attention du monde sur notre pays. Au fond du tableau, se déroule le bas-relief de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, exécuté par Thorvaldsen pour la résidence de Napoléon à Rome. La muse n'apparaît pas à côté du sculpteur comme dans le portrait de Cherubini par Ingres, mais l'expression des yeux bleus de Thorvaldsen nous fait penser qu'elle vient de le visiter.

A première vue on voit qu'Eckersberg s'est formé dans l'atelier de David. Il n'y a appris que la recherche de la vérité absolue dans le dessin. Dépourvu de talent pour les tableaux historiques, il intéresse surtout par ses portraits, par ses études romaines, notamment une vue prise du Colisée, par quelques paysages et par un grand nombre de marines, dont un spécimen se trouve au Louvre, au Musée de Marine. Sa couleur reste toujours très claire. L'exécution soignée de ses petits tableaux rappelle peut-être un peu la peinture sur porcelaine ; en les regardant de près, on est forcé d'admirer la justesse des tons et d'innombrables finesses dans la perspective, qu'il a étudiée avec l'ardeur d'un monomane. Ses études dessinées à Paris ont en plus de leur valeur artistique un intérêt topographique, comme son dessin du restaurant Ledoyen, situé à l'entrée des Champs-Elysées. Un dessin de sa vieillesse nous montre son atelier à Copenhague. A la fenêtre, ses deux filles regardent la Place Royale, dont il recommandait l'étude à ses nombreux élèves pour qu'ils apprissent bien les lois de la perspective. Il se plaisait à leur répéter : La valeur d'une œuvre d'art ne dépend nullement de l'importance du sujet. Fixez votre attention sur tout ce qui est plus près de vous et tâchez de rendre n'importe quoi aussi consciencieusement que cela vous sera possible ! Étudiez toujours ! Et n'oubliez jamais qu'il n'existe qu'un seul modèle, l'admirable création de Dieu, la nature éternellement belle !

Nous considérons avec raison Eckersberg comme le fondateur de notre



PORTRAIT DE THORVALDSEN
par Eckersberg.
(Glyptothèque de Ny-Carlsberg, Copenhague.)

école nationale de peinture. Ses disciples ont suivi ses conseils. Ce qui était plus proche à leurs yeux, l'était aussi à leur cœur. L'honneur ou, en tout cas, la spécialité de l'art danois, c'est la peinture intime.

Faisons une visite rapide à la section danoise du Musée des Beaux-Arts de Copenhague. En parcourant les salles, vous serez frappés par le petit nombre de grandes toiles et par le nombre considérable d'études. Chez nous les amateurs d'art appartiennent presque exclusivement à la bourgeoisie, même assez souvent à la petite bourgeoisie, les chambres de leurs maisons ne sont pas grandes et ils préfèrent les petits tableaux. Voyons un peu les sujets. Rarement ils sont tirés de l'histoire, de la mythologie ou de l'Ecriture sainte, et vous comptez à peine quatre ou cinq études de nu. Un certain nombre de tableaux d'Italie nous atteste que beaucoup de nos artistes sont allés vivre et travailler quelque temps sous un ciel plus lumineux. Pourtant, la plupart des tableaux danois nous montrent notre pays, les paysages, la vie paisible des habitants de la capitale, de nos pêcheurs, de nos paysans. Rarement une scène dramatique, et si cela arrive, presque pas de mouvements brusques, de gestes violents. Il y a beaucoup de paysages avec des bestiaux. Une des plus grandes toiles du Musée nous montre des chevaux en liberté, cinq autres tableaux, d'une dimension exceptionnelle, des vaches et des bœufs. Un visiteur étranger me disait un jour : « Jamais je n'ai vu un musée avec tant de vaches. »



PORTRAIT DE JENS JUEL, PAR LUI-MÊME

(Musée de Copenhague.)

Vous devinez déjà le caractère de nos artistes et du peuple danois. Au XVII^e siècle, un Anglais, qui faisait un séjour en Danemark, résume ainsi ses impressions sur notre nation : « Tout le monde suit la grande route du

juste milieu, il n'y a ni fous, ni génies. » Certes, le grand élan, la fièvre pour fixer des visions éblouissantes, nous manque presque toujours. Le poète Grundtvig a dit : « Nous ne sommes pas créés pour les hauteurs et le vent ; rester près de la terre est ce qui nous convient le mieux. »

Entrons au Musée dans la salle des tableaux de Koebke, un élève d'Eckersberg. C'est un ingénu dont l'âme candide préfère le chez soi à toutes les merveilles du monde. La boulangerie de son père est installée dans une vieille forteresse à l'écart du bruit de la ville. A deux pas de sa porte, il a du haut des remparts, une échappée sur le Sund. Il se dit toujours : Mon Dieu, comme c'est beau ! Né peintre, il ajoute encore : et comme c'est pittoresque ! Sa sœur se promène en tricotant sur le pont de bois conduisant de la boulangerie aux remparts, il est ravi de voir le rouge tendre de sa robe faire une si belle tache sur le vert. Va-t-il un peu plus loin, il trouve les idylles ravissantes des grands lacs entourant Copenhague. Sur un petit pont, deux femmes attendent le retour d'une barque. Pour une œuvre plus importante il étudie la vie matinale d'Oesterbro, une route aujourd'hui bien changée qui conduit de la campagne du Nord à la capitale. Il y voit venir des promeneurs, des vendeuses de poisson, des vaches, se dirigeant sans guide dans les pâtis communaux. Des tons très doux, gris, vert pâle, rouge, rose, suffisent à Koebke pour créer des harmonies exquises, mais il n'est pas en vogue et reçoit rarement des commandes, ce qui ne l'étonne pas, car il reste toujours très modeste. Il se contente de faire avec son pinceau à la fois délicat et spirituel des petits portraits de son père, de sa mère, d'autres membres de sa famille, de ses amis et camarades. Il nous montre un paysagiste, bon garçon sans grand talent, dans son atelier, où près d'un pot de lierre le vermillon d'un petit étui fait un effet splendide. On lui a parlé beaucoup de la beauté de la peinture antique à Pompéi et au Musée de Naples. Il fait le voyage d'Italie pour la voir. Là bas il a fait de bonnes études, dont il se sert pour peindre quelques mauvais tableaux. Au retour, la vue des prés, où paissent les vaches d'Oesterbro, lui paraît plus belle que la campagne de Rome. Ses portraits sont maintenant moins beaux mais ses études supérieures à celles faites avant le voyage, car son pinceau a gagné plus de liberté et de hardiesse. Il meurt à 38 ans.

Au Musée, dans la salle voisine de Koebke, il y a une série d'esquisses de Marstrand. Voilà un talent de premier ordre, un esprit beaucoup plus large ; même chez les artistes les plus grands on trouve rarement tant de qualités réunies. En voyant les tableaux, où il représente les personnages des comédies de Holberg, notre Molière, on pense à un Hogarth danois. En effet, il a le plus souvent le sourire ironique d'un humoriste. Mais il sait exprimer les sentiments les plus nobles en traitant les sujets de la Bible ou de notre histoire. Les idées fourmillent dans sa cervelle, c'est une source

qui ne tarit jamais. Il sait bien arranger ses compositions et donner l'impression de la vie et du mouvement, ce que nous attestent des centaines de ses esquisses et de ses dessins. En réalité, la vie de ce grand artiste fut une tragédie. Son talent est primesautier, tout lui réussit au premier jet. Quand il veut faire un tableau, il revoit son esquisse d'un œil critique, cherche à donner plus d'équilibre aux groupes, plus de correction académique à la composition, et pendant le travail de l'exécution du tableau sa main



LE LAC DE SORTEDAM, PAR C. KŒBKE

(Musée de Copenhague.)

s'alourdit, les couleurs se ternissent, les formes perdent leur caractère, la vie s'éteint. Par malheur il en avait conscience. Un jour, il prend pour sujet d'un grand tableau la parabole où les serviteurs du prince amènent une foule de pauvres à son banquet. Après dix ans de méditation et de travail, le tableau est fini. Alors un de ses amis vient lui présenter ses compliments, et Marstrand lui tourne le dos en disant : Non ! Je ne sais pas peindre ; je ne l'ai jamais appris. Ah ! si j'étais né en France !

Il avait été l'élève d'Eckersberg ; mais ce n'était pas le maître qu'il lui aurait fallu. Dans sa jeunesse, il avait passé plusieurs années à Rome et ne cessa jamais d'adorer l'Italie. Combien il a trouvé notre sombre ciel d'hiver horriblement triste, c'est ce que nous montre son esquisse d'un corbillard

passant dans les rues de Copenhague. Il se trouvait froissé par l'étiquette ou par la petitesse d'esprit de la société danoise, et il s'est allié avec Holberg pour s'en moquer. Mais le fouet de Holberg frappe moins cruellement dans sa main, il s'amuse de tous ces personnages ridicules, son esquisse de la réunion des artisans chez le *Ferblantier politicien* est presque du Daumier. Marstrand a encore le sentiment de la grâce féminine, par exemple, dans une belle esquisse de Venise, où une jeune femme sort d'une gondole, ou dans un tableau d'une plus grande envergure qui glorifie la création d'Eve. Très souvent, les souvenirs de la vie libre en Italie reviennent dans ses tableaux. On est tenté de croire que le Diable boiteux a montré à Marstrand tout ce qui se passait dans les intérieurs de nos maisons. Tantôt il nous fait voir un mari jaloux, tantôt il nous montre une visite chez une comtesse, dont l'orgueil égale la laideur. Marstrand se moque de lui-même, quand il nous fait voir un peintre ahuri devant son chevalet et ne sachant comment finir son tableau. Souvent parmi les dessins et les esquisses de Marstrand apparaît la figure triste du chevalier héroïque Don Quichotte. Il l'a compris comme Daumier.

Marstrand est trop complexe pour qu'il soit possible en quelques mots de donner une idée de son œuvre. Il est bien danois par son bon sens railleur, par ses sentiments — peut-être même par ses faiblesses — mais il tient une place tout à fait à part dans la peinture danoise.

Vers 1840, on cherche à fixer le programme d'un art national. On demande à nos peintres qu'ils nous fassent voir les beautés de la nature danoise et des scènes de la vie du peuple. Skovgaard s'intéresse surtout aux forêts, son ami Lundbye préfère les plaines et les grandes lignes molles des collines. Il dit lui-même, qu'il aime à voir les pierres d'un dolmen préhistorique s'élever au-dessus d'un champ de blé. Bien qu'il reste fidèle au réalisme et comme animalier s'efforce d'égaler les maîtres hollandais, son âme est celle d'un vrai romantique. Il lit et il écrit beaucoup. Très souvent au bas de ses beaux dessins se trouvent quelques lignes d'un poème, car il est plein de reconnaissance pour les poètes qui ont glorifié sa belle patrie. Pour nous cet enthousiasme a donné une saveur particulière aux œuvres de Lundbye. En 1848, il s'enrôle comme volontaire, et à peine arrivé au Slesvig, une balle partie d'un fusil tombé à terre par mégarde, le tue. Il n'avait que 29 ans. Il a été enterré dans une terre maintenant redevenue danoise.

Dans le vestibule de notre Musée on voit le moulage d'un relief pour un monument érigé en l'honneur de nos victimes de cette guerre. Deux soldats en uniforme portent leur camarade mort, comme les Disciples dans un tableau de Raphaël, l'*Ensevelissement du Christ*, portent le corps de notre Sauveur. C'est très simple et très beau ; comme modèles le sculpteur Herman

Bissen a pris des types danois. Pourtant, il était réservé à la peinture de nous montrer le peuple danois. Tous nos peintres de genre vont à la campagne. Surtout Dalsgaard nous a fait connaître les tristesses du Jutland, où le sol est aride et la vie très sévère. Il nous fait, par exemple, assister à la saisie des biens d'un pauvre tonnelier au plus fort de l'hiver.

On veut absolument faire de la peinture nationale. C'est fort bien, mais il n'est pas nécessaire de l'ériger en programme. M. Jourdain fait de la prose



LE FERBLANTIER POLITICIEN, PAR W. MARSTRAND

(Musée de Copenhague.)

sans le savoir, Eckersberg et Koebke ont fait de la peinture nationale sans y penser. Et il est dangereux pour les artistes d'un petit pays de prétendre se suffire. On pense toujours suivre les traditions d'Eckersberg, où il entre un peu des traditions de David. Mais on attache maintenant plus d'importance aux petits détails qu'à l'ensemble qui manque d'éclat. La peinture danoise ressemble à un petit lac, bien abrité des vents et dont la surface reste toujours tranquille.

L'exposition universelle de 1878 à Paris a mis au jour les faiblesses de cette période de la peinture danoise. Paul Mantz y a remarqué un joli petit tableau de Dalsgaard. Une jeune paysanne est en train d'écrire une lettre et

elle se courbe sur son papier en se donnant beaucoup de peine, car elle n'écrit pas couramment. Avec beaucoup de finesse Paul Mantz a dit: Le peintre lui-même et la plupart de ses compatriotes ressemblent à cette jeune fille. Un autre critique éminent, Duranty, a dû confesser que la peinture en Danemark reste en arrière, mais il lui a prédit un bel avenir, si nos artistes étaient disposés à faire connaissance avec le mouvement artistique des autres pays.

Déjà, plusieurs de nos jeunes artistes en avaient compris la nécessité. Ils



MONUMENT AUX MORTS VICTORIEUX, BAS-RELIEF
PAR H. BISSEN
(Musée de Copenhague.)

viennent à Paris, la capitale de l'art moderne, pour finir leurs études et apprendre à faire de bonne peinture. Alors les vieux ont crié: Nous sommes perdus, c'est maintenant la fin de la peinture vraiment nationale. Ils se sont trompés.

* * *

Un des premiers qui montra le chemin de la France est Kröyer. Il entra comme élève à l'atelier de Bonnat, très recherché par les Danois, où il apprit le faire solide. L'influence de Bonnat se fait sentir chez lui par des tons très sombres, mais plus tard le ton de ses tableaux change et devient quelquefois très clair. Les envois de Kröyer aux Salons de Paris ont

toujours eu du succès, et naturellement il a aussi chez nous été très estimé ; ses œuvres les plus importantes sont des groupes de portraits. En 1888, nous avons eu à Copenhague une grande exposition scandinave, et le brasseur Carl Jacobsen, le fondateur de la glyptothèque, a eu l'excellente idée de faire en même temps une exposition d'art français. Un beau tableau de Kröyer nous montre une séance à Paris du comité pour cette exposition. On y voit beaucoup d'artistes connus comme Bonnat, Paul Dubois, Puvis de Chavannes, Gérôme, Albert Besnard, Roll et d'autres. Même si quelques



COMITÉ DE L'EXPOSITION FRANÇAISE A COPENHAGUE EN 1888
PAR P.-S. KRÖYER

(Glyptothèque de Ny-Carlsberg, Copenhague.)

malveillants disent que Kröyer est plutôt un peintre habile qu'un peintre ému, personne ne refuse à Kröyer la justesse du coup d'œil et la sûreté de main. A Copenhague, la jeunesse se trouvant en opposition avec l'Académie Royale, va à l'académie libre dans son atelier, où Kröyer enseigne à ses élèves la nécessité de savoir leur métier.

Comme beaucoup d'autres peintres danois, Kröyer allait passer l'été à Skagen, au milieu des dunes, tout au Nord de Jutland. Là, il a surtout été charmé des effets de crépuscule sur la plage et sur la mer ; il a rendu cet effet dans un tableau donné par M. Albert Besnard au Musée du Luxembourg. Quelquefois, Kröyer a rivalisé avec Michel Ancher, celui de nos peintres, qui a le mieux rendu la vie de nos pêcheurs, ces braves gens qui n'hésitent jamais

un jour d'hiver à sauter dans le bateau de sauvetage et à traverser une mer houleuse pour venir en aide à un navire échoué. Ancher a fixé sa demeure à Skagen, le lieu de naissance de sa femme Anna Ancher. Elle est la meilleure de nos femmes artistes, elle nous a montré dans ses tableaux avec un vrai sentiment féminin les pauvres vieilles femmes dans leurs cabanes de Skagen. Comme elle et son mari, plusieurs de nos peintres de la vie populaire surpassent maintenant leurs prédécesseurs dans l'étude du caractère de l'homme formé par son entourage et par sa condition spéciale.

Voyons, par exemple, une esquisse, où Hans Smidth, un peintre qui a vécu peu remarqué, nous montre un wagon de troisième classe au moment où la lampe a été allumée. Ceux, qui connaissent bien notre pays, ne doutent pas un seul instant qu'ici nous sommes en Jutland. C'est seulement là que se trouvent tous ces types. Si vous désirez connaître les paysans de Seland, il faut voir les tableaux du peintre Ring. Né paysan lui-même, il connaît à fond ses modèles. Voyez, par exemple, l'intérieur où un vieux vanneur vient d'être interrompu dans son travail par sa femme, qui lui montre une lettre justement arrivée. Ils ne sont pas beaux, Ring n'idéalise jamais, mais ils sont vivants et finement observés. Entre le Jutland et l'île de Seland se trouve l'île de Fionie. C'est là qu'est né le poète Andersen. Un des peintres de Fionie, Frits Syberg, nous a donné à côté de bons tableaux dans le genre de Ring, une série d'illustrations pour le conte d'Andersen l'*Histoire d'une Mère*. Il nous montre un intérieur danois, où la Mort, un vieillard chauve, berce l'enfant malade et l'enlève au moment où la mère fatiguée ferme les yeux. Affolée, elle court pour le retrouver et s'arrête devant la figure raide et monstrueuse d'une paysanne impassible, c'est la Nuit. Vous dites peut-être qu'il n'y a pas là beaucoup de fantaisie. Si, je vous assure qu'il y a dans tout ce cycle une poésie qui touche le cœur. Parmi d'innombrables illustrations pour les contes d'Andersen, celles-là seules nous rendent la simplicité, le profond sentiment et le caractère danois du poète.

Ces peintres savent nous montrer le caractère du peuple, ils savent aussi nons rendre l'apect des contrées où il passe sa vie. Ring nous fait surtout voir les petits villages de Seland en hiver, les peintres de l'école dite « de Fionie » nous montrent les paysages de leur île natale, Peter Hansen l'hiver avec des enfants patinant sur la glace, Johannes Larsen souvent le printemps avec les oiseaux de passage. Il y a aussi de bons paysagistes à Copenhague. Julius Paulsen, qui est né en Fionie, mais qui habite la capitale, nous a donné à côté de beaux portraits — par exemple celui du brasseur Carl Jacobsen et de sa femme — des tableaux où il a fixé la poésie mystérieuse des nuits claires de nos étés. Et le peintre Théodor Philipsen, presque exclusivement paysagiste et animalier, n'a pas

eu besoin de s'éloigner beaucoup de Copenhague pour faire des tableaux remarquables. Dans un temps où les peintres impressionnistes n'étaient pas très estimés, Philipsen a admiré leurs œuvres. Revenu chez nous, il a dressé son chevalet à la fin de l'automne dans la grande forêt de Dyrehaven tout près de Copenhague, pour y saisir, comme Sisley et Claude Monet, l'impression de la lumière et de l'atmosphère limpide. Mais il a trouvé son



CHEVAUX AU PATURAGE, PAR TH. PHILIPSEN
(Musée de Copenhague.)

domaine spécial dans l'île de Saltholmen, dans le Sund, à deux lieues de Copenhague. C'est une île plate et sans arbres, habitée seulement par deux ou trois familles, car il faut y apporter de l'eau douce par bateaux. Les pâturages sont excellents, en été on y voit des centaines de vaches, de moutons et de chevaux. Philipsen a su rendre admirablement la vie libre du bétail sous le grand ciel. Sur un tertre les chevaux s'assemblent pour brouter l'herbe, le vent agite leurs queues. Quel beau tableau ! Vers le soir, les vaches et même les oies vont faire visite à la ferme. C'est d'un pittoresque charmant ! Aucun peintre n'a, mieux que Philipsen, su saisir le

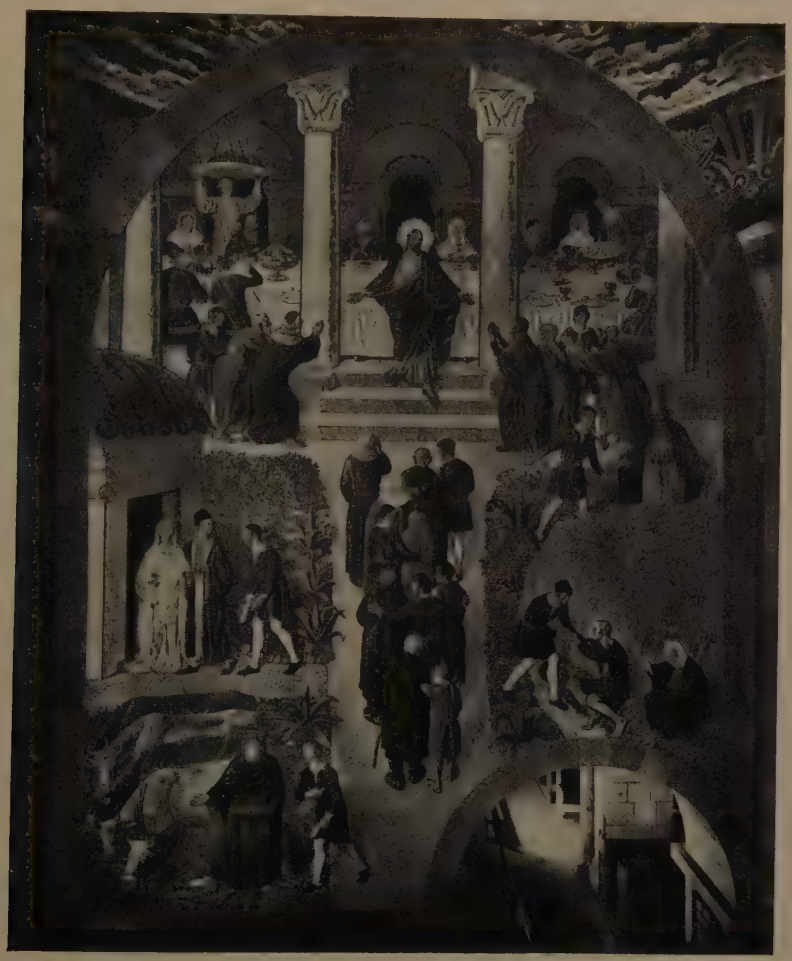
caractère des veaux ; il les aime ; ils sont drôles comme des petits garçons mal élevés. Dans un portrait qu'il a fait de lui-même, on les voit venir jusqu'auprès de lui et lécher ses pinceaux.

La vie de famille bourgeoise a dans les pays scandinaves une grande importance. Bien que Viggo Johansen ait fait de beaux paysages à Skagen et à l'île d'Amac, les tableaux, où il nous introduit dans les intérieurs de la capitale, sont ses plus remarquables. Le premier, il nous a montré des réunions d'amis en soirée. Un jour, le professeur Hoeffding vient chez lui, il lit un poème et s'adresse en souriant à une dame, qui lui pose une question. Le lustre et les lampes à pétrole éclairent d'autres groupes, le peintre Vilhelm Hammershoi est de la partie. Il faut connaître les modèles pour savoir à quel degré il a su saisir leurs mouvements et leurs expressions. Souvent Viggo Johansen nous fait assister aux scènes les plus intimes de la vie de famille. A la maison les enfants, ses enfants, sont lavés soigneusement, l'un après l'autre, dans un grand baquet. Il nous fait voir les mêmes enfants faisant visite à leur grand'mère malade pour lui souhaiter sa fête. Au mur on aperçoit l'image populaire de Napoléon et son fils.

Vilhelm Hammershoi, en revanche, évite des sujets aussi compliqués et mouvementés. Neurasthénique, il a le bruit en horreur. Il recherche seulement des effets de la plus grande simplicité. Il a une optique à lui et se contente d'une gamme très restreinte, du blanc, du gris, du noir, et des tons très doux. Ses portraits, par exemple, celui de sa fiancée, reflètent la sensibilité, la douceur et la mélancolie de l'artiste lui-même. Il se sent repoussé par la laideur des productions de notre temps ; il est passionné pour les beaux vieux livres, il admire la belle architecture d'autrefois, par exemple, le château de Kronborg, avec ses toits patinés de vert. Et il a soin de fixer sa demeure dans quelque vieille maison avec des intérieurs dans le style sobre de la fin du XVIII^e^ siècle. Il y met quelques pièces d'un mobilier ancien et suspend au mur quelque petit cadre en acajou. Le silence y règne toujours. Souvent, il nous montre dans ces intérieurs une femme, sa femme, vêtue de noir et vue de dos. Quelquefois la pièce est tout à fait vide. Il se peut que les rayons obliques du soleil y entrent par une fenêtre et dessinent sur le plancher la forme des vitres. Hammershoi a traité d'autres sujets d'une manière remarquable et originale, mais pour vendre ses tableaux, il a dû se spécialiser comme peintre d'intérieur.

En somme, la peinture danoise s'occupe surtout des petits sujets et reste bourgeoise, peut-être trop bourgeoise pour plaire beaucoup à l'esprit français. Les peintres, qui ont traité des sujets historiques ou bibliques d'une manière réellement originale, forment une exception. Kristian Zahrtmann

nous a raconté l'histoire d'une femme, qu'il admire, Leonora-Christina, une princesse danoise du XVII^e siècle, qui avec une fermeté d'âme admirable a subi les souffrances de longues années de prison. Elle est restée fière et digne, et elle est même majestueuse, quand enfin elle sort de sa prison et



LA PARABOLE DU BANQUET, FRESQUE
PAR JOAKIN SKOVGAARD
(Cathédrale de Viborg.)

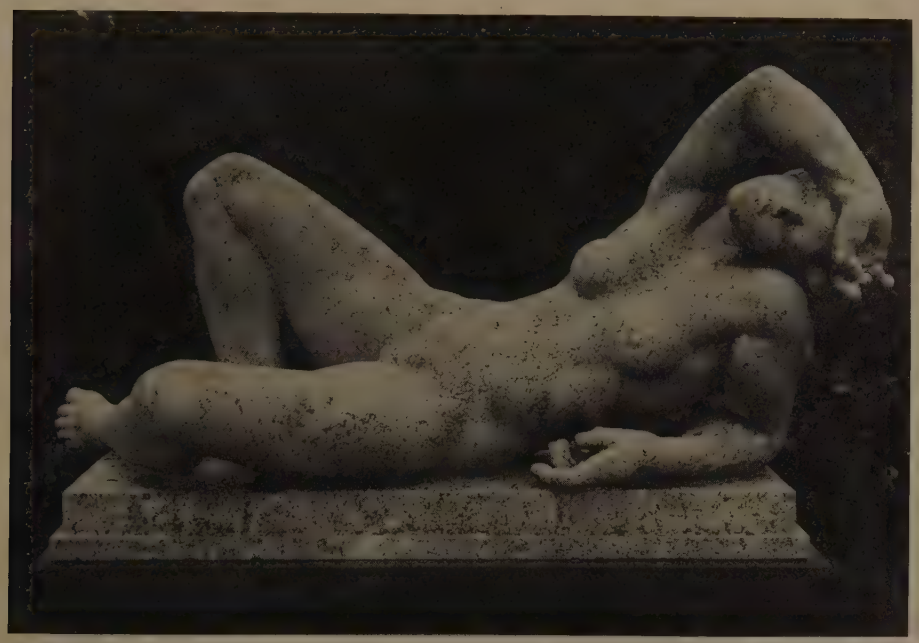
dit adieu au geôlier. C'est bien un sujet historique, pourtant on peut dire que c'est en même temps de la peinture intime; il a retrouvé chez la princesse les mêmes qualités morales qu'il a aimées chez sa mère qui, une fois, a posé pour un de ses tableaux de *Leonora-Christina en prison*. Zahrtmann est très inégal comme peintre, mais son école libre n'a pas en moins d'influence que celle de Kröyer, dont elle diffère beaucoup. Enclin

aux paradoxes, Zahrtmann disait à ses élèves : Le talent ne signifie rien, l'habileté de main est dangereuse, l'important, c'est le travail assidu et d'avoir quelque chose à nous dire. — Il a su respecter l'individualité de ses élèves. Tous les peintres de l'école de Fionie ont été formés dans son atelier. Son élève favori, Paul Christiansen, qui a la main un peu lourde, mais le feu sacré d'un artiste véritable, n'a pas seulement fait des portraits remarquables et des paysages excellents, quelquefois il a traité les sujets de la *Divine Comédie* de Dante.

Nous n'avons pourtant qu'un seul artiste éminent pour la peinture religieuse. C'est Joakim Skovgaard, le fils du paysagiste. Dans la plupart de ses tableaux de chevalet, Joakim Skovgaard a fidèlement suivi les traditions de la vieille école danoise. Je parlerai seulement de ses fresques dans la grande cathédrale de Viborg, bâtie au Moyen âge en style roman, mais restaurée, presque rebâtie, au siècle dernier. Là, Skovgaard, aidé par ses élèves, a couvert les murs et les voûtes de fresques colossales et créé une œuvre capitale. Avant de commencer le travail, il a beaucoup réfléchi. D'après son idée, une peinture recherchant l'illusion comme effet convient mal à la décoration d'une église. Il ne faut pas y affaiblir l'impression de l'architecture, on doit éviter les profondeurs de perspective, sentir que le mur reste là ferme et solide, faire de la peinture purement décorative. Voyons comment il a traité le sujet de Marstrand, la parabole du grand banquet. Avec une naïveté voulue, il a placé les groupes des personnes refusant l'invitation du prince, l'un au-dessus de l'autre ; il a même fait marcher les mendiants, amenés par les pages, sur un plan vertical, où en réalité seulement les mouches savent poser leurs pattes. Évidemment, il a consulté l'art décoratif des maîtres mosaïstes de l'époque byzantine, des peintres du Moyen Age et de la Renaissance : ses pages sont habillés comme chez quelques peintres florentins. Mais dans ces fresques, beaucoup d'autres éléments se fondent. Pour la belle figure de la jeune mariée, Skovgaard s'est souvenu des statues, qu'il a admirées à Athènes. Les vaches et le gardien de bétail au premier plan ont été étudiés à la foire de Viborg, et Skovgaard a aussi fait des études sérieuses pour la multitude d'animaux, auxquels Adam, encore seul au Paradis, s'amuse à donner des noms. Parmi les disciples du Christ, nous voyons souvent les types que nous avons rencontrés comme élèves dans nos grandes écoles populaires. Comme Rembrandt, Skovgaard a pensé que nous avons encore autour de nous des hommes qui ne diffèrent pas beaucoup de ceux du temps où les scènes bibliques se sont passées. Avec un sentiment purement humain, il nous a montré le vieil Abraham, courbé par la douleur, conduisant son fils Isaac au lieu du sacrifice. Pourtant, le fond de l'œuvre de Skovgaard est un sentiment

vraiment religieux, très rare de nos jours. Il possède presque la candeur de Fra Angelico, il a l'humilité de son cœur. Si l'on dit qu'il a réussi, il répond : A Dieu seulement en revient tout l'honneur !

Mais nous avons aussi en Danemark des artistes d'un esprit plus moderne. Vers 1890, le célèbre peintre Willumsen, revenu de Bretagne où il avait connu Paul Gauguin, a eu la prétention de rompre avec toutes les traditions du passé. Le public danois a été choqué de la brutalité de ses premiers tableaux expressionnistes. Plus tard, il s'est adouci un peu sans s'affaiblir ;



LÉDA SANS LE CYGNE, PAR KAI NIELSEN

(Musée de Copenhague.)

maintenant on s'accorde à lui reconnaître de grandes qualités artistiques. Il est toujours original et vigoureux, il sait se servir en maître de tous les moyens techniques. Il est bon architecte, sculpteur habile et céramiste excellent ; son dessin très plastique lui permet de faire de belles lithographies. Ses tableaux nous étonnent toujours et nous repoussent quelquefois ; sa couleur est souvent crue et rarement vraiment belle. Dans la nature, il admire surtout les sommets des grandes montagnes, il nous fait très bien comprendre leur caractère, et un peu de la froideur des glaciers se retrouve dans la plupart de ses œuvres. Dans un monument public, vivement discuté, érigé pour un député de l'extrême-gauche, on ne reconnaît pas le personnage représenté, un homme cultivé, dont la raillerie amère gardait toujours

beaucoup de finesse, mais la forme du monument est très originale. En tout cas, Willumsen doit être regardé — pour me servir d'une expression banale prononcée dans une harangue en l'honneur du poète Henrik Ibsen — comme « une force de premier ordre ».

Après lui, nous avons eu nos cubistes et d'autres peintres recherchant des voies nouvelles. Plusieurs des mieux doués ont subi l'influence du peintre suédois Karl Isakson, un fin coloriste, qui a vécu chez nous. D'autres, plus courageux, sont allés en France pour suivre le mouvement de l'art moderne. Ils pensent que nous avons déjà assez de tableaux blaireautés et du naturalisme pur. Tout passe, et on ne doit pas reprocher à la jeunesse sa recherche du nouveau. Pourtant, à mon avis, la peinture danoise ne traverse pas maintenant une époque très brillante.

On peut s'en consoler en regardant les progrès de notre sculpture. Vous avez sans doute remarqué l'an dernier à l'exposition des Arts décoratifs les terres-cuites de Jean Gauguin, le fils du peintre français, peut-être aussi les figurines en porcelaine de Kai Nielsen. Contrairement à Thorvaldsen, Kai Nielsen a su nous donner l'impression de la chair tiède et vivante. Nature sensuelle, il nous a montré surtout des statues admirables de femmes nues, d'une santé florissante, ainsi la statue d'une femme couchée, qu'il appelle *Léda sans le cygne,* car à plusieurs reprises — même une fois en peinture — il a traité le sujet de *Léda avec le cygne* qui est très loin de Thorvaldsen comme cette autre statue d'une femme debout, bien plantée sur ses pieds solides, qu'il a généreusement donnée à notre Musée. Il a aussi été un admirateur fervent de la surabondance de la force, deux de ses meilleurs bustes nous représentent des boxeurs. Il a dû une fois faire en granit la statue colossale d'un fabricant de cidre, qui, dans sa ville de province, a créé un musée pour les artistes de Fionie. Le sujet paraît assez ingrat, en tout cas difficile, mais Kai Nielsen a su se tirer d'affaire en faisant une statue d'un esprit très moderne, à la fois vivante, amusante et imposante. Aux pieds du gros monsieur, on voit des bambins, pressant des fruits. Agé seulement de quarante-deux ans, Kai Nielsen est mort en novembre 1924.

L'exposition, qu'on a faite de son œuvre, nous a montré une fécondité prodigieuse, qui rappelle celle de l'île de Fionie, son terroir natal. J'ai eu le plaisir de visiter cette exposition avec l'éminent directeur du Musée d'Amsterdam. Je partage son opinion que Kai Nielsen compte parmi les grands sculpteurs de notre temps.

Je ne sais pas au juste, si j'ai tenu ma promesse de ne pas vous dire trop de bien de l'art danois. En tout cas, je crois qu'il vaut la peine d'être connu.

KARL MADSEN



RUINES D'UNE VILLA ROMAINE, A SAINT-CYR-SUR-MER

MOSAÏQUE GALLO-ROMAINE DE SAINT-CYR-SUR-MER

Il ne se passe pas d'année, presque pas de mois, que le sol de la France ne révèle quelque pavement de mosaïque de l'époque romaine. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, on trouva, sur la plage des Lèques, à deux kilomètres de Saint-Cyr-sur-Mer (Var), sur la droite du golfe de la Ciotat, une trentaine de mosaïques, aujourd'hui détruites, provenant peut-être d'une seule et même grande villa. A diverses reprises, en 1804, et de 1852 à 1862, on reprit les fouilles et d'autres pavements furent mis au jour, mais n'ont pu être conservés. Ils étaient, comme les premiers, à décors géométriques au milieu desquels se détachaient cependant des vases d'où sortaient des branches sinueuses, motifs d'ailleurs bien connus aujourd'hui dans des mosaïques de l'Afrique, de la Gaule et d'autres régions de l'Empire romain.

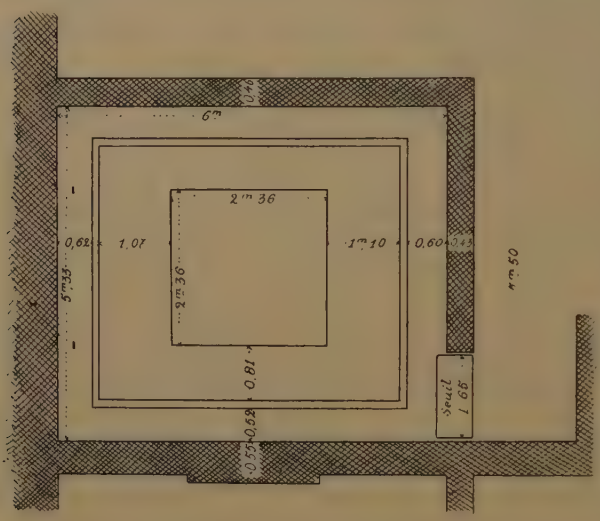
M. A. Charras, pharmacien à Saint-Cyr-sur-Mer (Var), et conservateur des ruines et du Musée de Tauroentum, a entrepris récemment des fouilles au lieu dit *La Madrague*, près de Saint-Cyr-sur-Mer. Ces fouilles ont été suivies de près par M. H. Boucher qui a bien voulu nous remettre ses notes et ses croquis, pour contribuer à la rédaction du présent article.

Le résultat principal des nouvelles fouilles a été la découverte d'une pièce de $6^m \times 5^m33$, orientée S.-S.-O. vers la mer, dont l'entrée, avec un seuil de pierre marbrée, avait la même orientation. Près du mur du fond subsistaient deux restes de scellement sur le pavement.

En même temps qu'une partie de parement de marbre blanc, on recueillit, dans les déblais, des débris de tuiles, des fragments de marbres blanc, jaune, rouge, vert, et d'enduits peints de couleurs bleue et rouge vif.

Le sol de la pièce était recouvert d'une mosaïque bien conservée, sauf sur quelques points peu importants.

Ce pavement n'offre pas de sujet intéressant, comme la scène des personnages accompagnés d'un distique emprunté à Martial, qui décorait une des mosaïques de Pèbre (près de Vinon, au Nord du même département), découvertes il y a quelques années. Toutefois, la décoration, purement géométrique, de la nouvelle mosaïque de Saint-Cyr mérite d'être signalée.



PLAN DE LA VILLA

Au centre est un carré de 2m36 de côté où, sur un fond blanc, se détache une trame décorative, composée de rosaces, qui sont constituées de losanges dont les contours et le centre, également en losange, se dessinent en cubes noirs à reflet bleuâtre. Des carrés blancs, dans lesquels sont inscrits d'autres carrés noirs, séparent les rosaces de losanges. Ces rosaces sont peut-être la partie la plus importante de la mosaïque, car c'est un modèle qui se retrouve presque identique dans des mosaïques de Nîmes, découvertes en 1812 et 1824, dans une autre de Riez (Basses-Alpes), mise à jour vers 1816, et encore à Vienne (Isère), en 1789. Le motif fut d'ailleurs très répandu dans les cartons des mosaïstes, puisqu'on le reconnaît dans un pavement de Périgueux, dans d'autres de Trèves et qu'il a pénétré même à Ober-Weningen, en Suisse, aussi bien qu'à Lincoln, en Angleterre, où il orne le médaillon central d'une mosaïque.

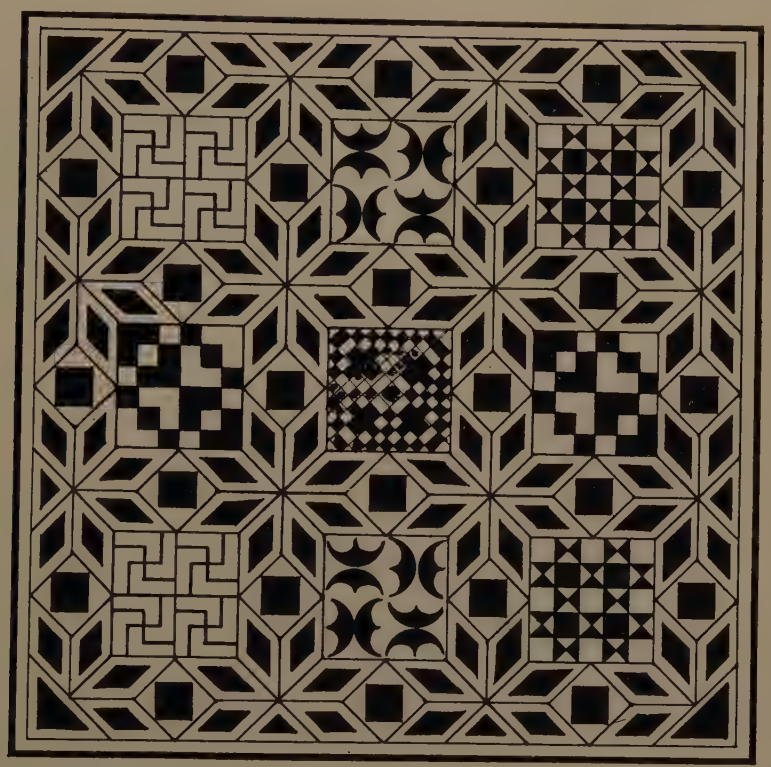
Bien que l'Afrique, si riche en pavements antiques, n'ait pas ignoré ce décor de losanges (par exemple à Sousse, Tunisie), la rosace de la mosaïque nouvelle de Saint-Cyr paraît plus fréquente en Gaule. Certaines décorations de losanges combinés sont encore plus complexes dans des mosaïques de l'Italie, comme celle de Lucera.

Au milieu du décor losangé du pavement de Saint-Cyr se détachent neuf carrés dont huit forment quatre paires ornées de la même manière : combinaison de petits losanges ; combinaison de damiers irréguliers ; combinaison de carrés contenant des *swastikas* ou croix gammées ; combinaison de demi-lunes à double échancrure intérieure, adossées. Le neuvième carré, au centre, est orné de quatre croisettes noires sur un fond de damier noir et blanc.

Bien que tous ces motifs décoratifs ne paraissent peut-être pas associés de la même manière sur d'autres mosaïques de la Gaule, on peut les retrouver séparément dans

diverses régions du monde romain. Par exemple, le *swastika* dans des carrés d'une mosaïque tardive de Guelma ; les petits losanges, presque partout ; les damiers, à Ravenne comme à Trèves. Enfin le motif de la demi-lune échancrée, désignée généralement sous le nom de *pelta* (bouclier des Amazones, etc.), est extrêmement fréquent. On en pourrait énumérer des dizaines d'exemples pour la Gaule en passant par Fréjus, Nîmes, Jurançon, etc.

On retrouve des *peltae*, adossées deux par deux, aussi bien dans les angles d'une



MOSAÏQUE DE SAINT-CYR

mosaïque découverte près de Ravenne, en 1875, que dans une bordure du pavement de Wellow, près de Bath (Angleterre), mise au jour en 1737.

Nous ne saurions conclure de tous ces rapprochements que la mosaïque de Saint-Cyr appartient à une « école » ; mais on peut présumer qu'elle a été faite par des ouvriers qui travaillaient dans la région et peut-être principalement à Nîmes.

La simplicité relative qu'on remarque dans l'emploi des matériaux, de deux couleurs seulement, peut faire penser que le pavement remonte au premier siècle de notre ère.

Les ruines, explorées encore récemment appartiennent-elles à l'antique *Tauroentum* devant lequel sombra, au temps de César, l'indépendance de Massalia, en même temps que sa puissance navale ? Il est impossible de rechercher ici la solution d'un

problème, difficile comme la plupart de ceux qui touchent à la topographie antique. Une douzaine d'auteurs, depuis d'Anville, ont étudié la question : Marin, Thibaudeau, Millin, Walckenaer, Giraud, Bosq, Bonstetten, Lenthéric, Desjardins, Longnon, Clerc. Le dernier historien de la Gaule, M. Camille Jullian, place *Tauroentum* à Sanary. N'oublions pas que plusieurs écrivains ont signalé, sous des formes diverses, un vocable très digne de retenir l'attention : C'est *Taurenti, Taurento, Tarento, Tarente,* à la droite de l'entrée de la baie de la Ciotat, tout à fait au bord de la mer. C'est sans doute là qu'il faudrait poursuivre les recherches, si l'on veut retrouver les restes de l'ancien port gallo-grec.

La mosaïque de Saint-Cyr appartient évidemment à l'époque romaine. Mais les substructions de *La Madrague* et de tout le territoire de Saint-Cyr-sur-Mer présentent un réel intérêt, puisqu'il est possible de reconnaître sur ce point les ruines d'une série d'habitations antiques, qui se sont groupées autour d'une ville qui fut peut-être l'antique *Tauroentum* et où l'on a recueilli des monnaies de Massalia et de divers empereurs jusqu'à Constantin le Grand et même jusqu'à Valentinien Ier.

ADRIEN BLANCHET



TABLEAUX QUI PASSENT

Voici depuis décembre 1925, la suite des remarques suggérées par divers tableaux et dessins, que les catalogues de l'Hôtel des Ventes ont mentionnés sans exactitude, ou n'ont pas mentionnés du tout.

« Ecole de Mignard. *Saint Jean Baptiste.* » Ainsi se présentait le nº 12 d'une vente faite le 2 décembre par Me Baudoin. Les dimensions étaient environ de 55 centimètres sur 45. Ce *Saint Jean* était le portrait de Louis XIV enfant, sur un fond de paysage, assis, tenant près de lui, à droite, un agneau.

Le 28 décembre a passé dans la vente Carton, commissaire-priseur Me Lair-Dubreuil, nº 66, dimensions environ 30 centimètres sur 55, deux dessins sur une feuille, de l'extrême fin du XVIIIe siècle, plume et bistre, sans nom de l'artiste, qui fut peut-être un sculpteur, étant donnée la note jointe, omise au catalogue, et que je crois utile de copier :

Voilà, mon cher ami, les deux croquis faits à la diable, que je te prie de me faire modeler par ton élève. Je les voudrais de 15 pouces de proportion, jetés en plâtre et creux perdus, un peu terminés. Tu diras le prix et je les payerai.

Ces sujets étaient deux figures volantes, l'une d'une femme tenant une couronne de laurier, l'autre d'un génie tenant une baguette.

Le 22 décembre, une vente, où les bijoux faisaient le principal, offrait un dessin d'une Vierge à l'Enfant, lavé de sépia, sous cette mention : « Nº 30. École italienne. *La Vierge et l'Enfant.* » C'était un dessin de Raphaël Mengs, d'après quelque maître de la Renaissance, dont je ne reconnais pas l'ouvrage. Il y avait deux enfants, Jésus et Jean-Baptiste. Sur le dessin était écrit : *Studio del Cav. Mengs fatto in Roma.*

Deux pièces échappées d'un fonds de libraire nous arrivent en façon d'épave, après trois quarts de siècle passés. Elles ont servi à l'illustration du fameux Béranger de Perrotin, 2 vol. in-8º, Paris, 1751, composée comme on sait de gravures sur acier. L'une est pour la chanson intitulée *Mon âme*, et l'œuvre de Lemud, dont Aglaüs Bouvenne a catalogué les lithographies; l'autre, pour le *Ménétrier de Meudon*, est de Jacque, tracée au bistre et blanc ; celle de Lemud est à la mine de plomb et blanc. Les gravures correspondantes sont l'œuvre, pour Lemud, de Charles Collin ; pour Jacque, d'Aubert et de l'excellent graveur Frilley. Les deux dessins avaient environ 25 centimètres sur 15. Ils ont été vendus au rez-de-chaussée de l'hôtel, salle 13, sans catalogue, le 29 décembre, par Me Yves Couturier.

Dans une vente faite sans catalogue le 11 janvier par Me Paul Rostand, a été vendue une aquarelle des plus fortement accusées par le style comme par l'exé-

cution, de Léopold Robert, 30 centimètres sur 20. C'était une paysanne d'Italie, assise, en robe de fête. Nulle part on ne saisit mieux que dans de pareils morceaux, l'influence exercée par Ingres sur un peintre dénué de grâce et même de vraie noblesse, dont l'œuvre cependant se soutient par une vigueur de tempérament jointe à l'habileté du pinceau.

On n'invente pas de mettre au bas d'un dessin le nom de Monnet. Je suppose donc que l'amateur qui l'a fait inscrire sur la monture de celui-ci, l'avait trouvé au dos, ou connu lui-même directement. Ce dessin de 50 centimètres sur 25, lavé à l'encre de Chine, porte le nº 108 du catalogue d'une vente tenue par Mᵉ Glandaz le 13 janvier, sous ce nom : *le Jugement de Minerve*, qui n'en laisserait jamais deviner le sujet. Il s'agit de deux héros blessés, portés à bras au-devant d'un trône, où siège la France qui les couronne, environnée de quelques figures allégoriques, dont une, l'Histoire, est en train d'écrire les noms des héros sur un bouclier.

Monnet vécut à la fin du XVIIIᵉ siècle. Il est l'auteur entre autres d'un livre d'*Etudes d'anatomie à l'usage des peintres*, gravé en manière de crayon, par Demarteau, en quarante planches, dont Géricault a tiré des copies qu'on avait prises pour des études d'après nature.

A la même vente, sous ce nom, *la Torture*, a paru, nº 124, une toile attribuée à Ribot, et qui, en effet, semble de ce maître. Mais elle n'est pas originale. C'est une copie de la *Mort de Sénèque*, qui est à Munich, peinte dans la manière de Ribera par Luca Giordano. La copie a environ 50 centimètres sur 40. Supposé qu'elle soit de Ribot, outre le mérite qu'elle présente, c'est une contribution précieuse à l'histoire d'un des talents les plus signalés du réalisme.

Le même jour (13 janvier), par les soins de Mᵉ Desvouges, sans catalogue, pêle-mêle avec des meubles, a passé un dessin d'Oudry, à la pierre noire, hauteur 28 centimètres, largeur 21, représentant un loup blessé couché, l'épieu dans l'estomac, les pieds de derrière levés, ceux de devant retombant de côté. Pas de signature, mais le nom placé sur la monture, ne faisait que s'accorder à l'évidence du style.

Les portraits d'une école qui n'est pas à la mode sont particulièrement négligés dans les ventes. En voici un, passé le 14 janvier sous le marteau de Mᵉ Lair-Dubreuil, nº 68 du catalogue, 1 m. environ de hauteur sur 70 centimètres de large, avec cette seule mention : *Portrait d'un architecte*. Le nom était inscrit sur le fond de la peinture, en ces termes : *Taddeo Landini Schultº architettº generale di sua Santª*. L'artiste était représenté à la taille, de trois quarts à gauche, tenant de la main droite un compas au-dessus d'un plan.

Taddée Landini naquit à Florence et mourut en 1594, après avoir servi de ses dessins et de ses ouvrages, tant en marbre qu'en bronze, les papes Grégoire XIII, Sixte V et Clément VIII, lequel le nomma son architecte général, et dont les armes (Aldobrandini) étaient peintes sous l'inscription, à même la peinture.

On voudrait fixer ceci mieux que par une description. Mais comment ? L'objet passe au cours d'une vente obscure ; acheté par le hasard, on ne peut en suivre la trace. Notons-en l'enseignement pourtant. C'est une figure de femme peinte à la taille, de trois quarts à gauche, coiffée d'une toque, un collier de perles sur sa gorge ouverte, dans l'habillement des figures de Rembrandt, dont l'ouvrage atteste la pratique, et quelque imitation dans l'art même. Cependant c'est français, et français de Louis XIV, de la main de Santerre ou de Raoux. Ce dernier, dit Voltaire, « quand il a réussi, a égalé le Rembrandt ». Plus justement disons que, sans y

réussir, il n'a pas laissé de le chercher. Et quant à Santerre, souvenons-nous qu'une *Fille à la fenêtre* de Rembrandt, qui est à Dulwich, est copiée par ce peintre au musée d'Orléans.

Notre anonyme est de ce cru, avec cette circonstance que l'imitation de Rembrandt y est moins manquée que dans les autres ; tellement qu'on s'étonne de la voir si avancée dans un ouvrage évident de cette époque. Rappelons-nous que, parlant au passé déjà, l'année 1721, Antoine Coypel pouvait écrire : « Les Rubens ont chassé les Poussin, *les Rembrandt ont été les seuls modèles que l'on a tâché d'imiter.* » Le tableau a environ 80 centimètres sur 70. Me Salpic l'a vendue le 16 janvier.



PORTRAIT DE FEMME, PAR SANTERRE, VERS 1700

Le 20 janvier, par le ministère de Me Hémard, n° 35 du catalogue, a passé un dessin avec cette mention : « Attribué à Paul Cézanne ». Il ne fallait pas dire attribué. Mais c'est qu'on n'a pas remarqué que le dessin était d'après Rubens, répétant trois figures de l'Apothéose de Henri IV : le Roi, le Temps et Jupiter. En bas se lisaient ces mots : *Ce dessin m'a été offert par Paul Cézanne en 1865* ; avec cette signature : *Jacomin*. Évidemment une copie de Rubens offerte par Cézanne à un ami, n'a pu être que de sa main. L'ouvrage était au crayon noir. Hauteur 40, largeur 27. Le mérite en était commun. Mais il n'est pas sans intérêt de noter cette étude du peintre d'après les maîtres à ce moment-là. Le Salon des Refusés est de 1863, et l'*Olympia* de 1865.

Les œuvres des peintres d'Anvers à la fin du XVIIIe siècle présentent plus d'intérêt pour l'histoire que pour le goût. A ce titre du moins il ne sera pas inutile de noter un de leurs ouvrages passé en vente le 8 février, commissaire-priseur Me Desvouges. C'était un *Bouquet de fleurs dans un verre*, hauteur 35 centimètres, largeur 28, n° 28 du catalogue, qui nommait l'auteur sans ajouter qu'il était signé et daté : *P. Faës, 1789*.

Pierre Faës naquit en 1750, mourut en 1804, et fut de ceux qui menèrent l'école d'Anvers, après le renversement de l'Académie de Saint-Luc opéré dans cette ville par Lens en 1773. Dans une exposition tenue en 1789, figuraient deux tableaux de fleurs du peintre : cet ouvrage est peut-être l'un d'entre eux.

École italienne, *Une Assemblée*, plume et lavis, H. 0m 35, l. 0m 47 1/2. Voilà qui ne dit pas grand'chose. Cette fiche de catalogue n'en désignait pas moins un admirable dessin de Guardi, et par une rencontre remarquable, le propre dessin d'un tableau du Louvre, qui représente la Salle du Collège au palais ducal de Venise. Il a été vendu le 23 février, salle 1, par le ministère de Me Desvouges. On l'a mis à prix 200 francs ; il en a fait 3.000.

Voici un souvenir du romantisme dans les Pays-Bas. Qui se rappelle à Paris le nom de Wappers, estimé en son temps à Bruxelles et que le roi Léopold avait créé baron ? Il suivait Delacroix, la première manière d'Ary Scheffer, et un peu aussi l'école anglaise. Un tableau de lui, mesurant 60 centimètres sur 40, a passé le 29 mars, commissaire-priseur Me Paul Bertaud. C'était une scène de guerre civile. Un homme armé est abattu à coups de marteau par un ouvrier, dont il menaçait la femme et l'enfant ; dans le fond deux autres prennent la fuite.

Un beau tableau, buste de femme, imité de la Renaissance italienne, cheveux lisses sous le voile, épaules décolletées, monotone d'exécution, mais d'effet vigoureux, qui, uni à la grâce, en fait un morceau de choix, a passé, par les soins de Me Baudouin, le 31 mars, n° 7 du catalogue, hauteur 50 centimètres, largeur 45. Entre tous les artistes, élèves de David, ou les semblables, qui vers 1825 ont pu peindre un pareil ouvrage, Abel de Pujol se présente au premier rang. Aussi serait-ce là son chef-d'œuvre. Mais l'ouvrage pourrait être aussi de Dubufe père.

Mêlés à d'insignifiants objets sans catalogue, ont été vendus le 29 avril, par le ministère de Me Sausverd, les tableaux suivants.

Ponthus Cinier, *Canal à Venise*, 40 centimètres sur 30. L'ouvrage était signé, mais de petit mérite. Je ne le mentionne que pour la curiosité de ce peintre lyonnais, qui fut ami d'Allemand, recherché comme lui de son temps, et qui l'est encore.

Le *Lévite d'Ephraïm*, réduction (55 centimètres environ sur 40) du tableau de Couder, et sans doute de la main du maître. Le grand tableau était au Luxembourg. Ce fut une célébrité de son temps. Au Salon de 1817, il lutta de réputation avec le *Martyre de saint Étienne* d'Abel de Pujol, qui est à Saint-Étienne-du-Mont, si fortement que le prix de 4000 francs, que décernait l'exposition, ne put demeurer la récompense d'un seul, et fut partagé entre les deux artistes. Le sujet, non moins oublié que le peintre, est la mort de l'épouse du lévite, quand celui-ci sort au petit jour de la maison où les menaces des Gabaonites l'avaient forcé à se réfugier. Le poème en prose de Jean-Jacques Rousseau en avait fourni le sujet.

Deux marines, de 30 centimètres sur 50 : *Bateau pêcheur par un gros temps*, les *Rochers du Pas-Roudé près La Rochelle*, l'une et l'autre signés *V. Philipsen*, moyens par le mérite, et marquant le style hollandais de 1850.

La vente du 7 mai, où le *Polichinelle* de Manet a fait le gros prix de 420.000 francs, et où quantité de dessins de l'artiste ont figuré, n'a été présentée que dans un catalogue fort incomplet et parfois inexact. Quoique la photographie des pièces, qui y était jointe, permette à chaque amateur de suppléer cette insuffisance, il ne sera pas inutile de le faire une fois pour toutes. Voici le texte du catalogue, suivi, pour chaque numéro, des indications qu'il omet:

27. *L'Arbre*. Reproduit aux *Souvenirs* de Proust sur Manet dans la *Revue Blanche*, p. 416.

33. *L'Odalisque couchée*. Gravée à l'eau-forte par l'artiste et tirée dans l'ouvrage d'Emond Bazire sur Manet.

36. *Le Saint, la Vierge et l'Enfant : décor pour une voussure*. Le saint est saint Joseph. Ce n'est pas une voussure, mais une lunette. La composition est celle de la fameuse *Vierge au sac (Madonna del sacco)*, peinte par André del Sarte à Florence, et que Manet a copiée.

38. *L'Homme au chapeau haut de forme*. C'est l'esquisse du *Buveur d'absinthe*.

39. *Les Chats : six petits panneaux sous le même cadre*. Le troisième est reproduit aux *Souvenirs* de Proust dans la *Revue Blanche*, p. 413.

41. *Le Corbeau*. C'est la figure tirée en tête de la traduction du *Corbeau* d'Edgard Poë.

43. *Femme coiffée d'un haut chapeau*, vue de face. *Portrait de Berthe Morizot, lithographie*. On omet de mentionner le tableau original.

60. *Homme debout lisant un journal*. Reproduit aux *Souvenirs* de Proust dans la *Revue Blanche*, p. 206.

61. *Portrait d'homme. Manet à son ami Vigneux*. C'est Vignaux ; dessin reproduit au livre de Bazire sur Manet, p. 31.

Un portrait célèbre, quoique peu commun, celui de *Guillaume le Taciturne*, sur l'original d'Adrien Key, a passé le 10 mai, commissaire-priseur Me Baudoin, sous le numéro 130 du catalogue, avec cette mention : « École de Miereveld. *Portrait d'homme à collerette*, en buste, dans un ovale ». Hauteur 20 centimètres, largeur 178 millimètres. La réplique était assez bonne pour la signaler ici.

Le même jour, pièce de grande importance vendue par Me Robert Bignon. Le catalogue, no 30, portait : « École française. *Uranie, muse de l'astronomie* représentée dans un paysage. Grande toile ». Ce n'était pas Uranie, mais un portrait grandeur naturelle, figure charmante, accoudée sur un rocher au bord de la mer, le corsage ouvert, vêtue d'un satin blanc qui tombait jusqu'à ses pieds nus. Le fond de mer à gauche, auprès d'elle à droite un globe terrestre et quelques attributs des sciences. Le costume marquait l'an 1700 ; le style et l'exécution accusent à n'en pas douter la main de Santerre. Nous en donnons la reproduction.

Le 12 mai, ont passé en vente, par le ministère de Me Lair-Dubreuil, deux natures mortes de Mme Vallayer-Coster, nos 129 et 130, une *Brioche* et un *Service à crème*, faisant pendants. Hauteur 37 centimètres, largeur 45. Le premier seul était signé. Il était également daté. Il faut le mentionner ici, à cause de la date fausse de 1786 inscrite au catalogue. Le tableau portait lisiblement ces mots : Mlle Vallayer 1766.

LOUIS DIMIER

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT L'ANNÉE 1926 (1re PARTIE)[1]

I. — ESTHÉTIQUE. — GÉNÉRALITÉS LÉGISLATION

Bles (A. de). How to distinguish the saints in art by their costumes, symbols and attributes. — London, Art Culture Publications. In-8, 168 p., 400 fig.

Bonnefon (J. de). Triptyque d'âmes. **Chopin**, **Rodin**, Barbey d'Aurevilly. — Paris, Picart. In-12, 80 p., 10 fr.

Bulley (M.-H.). Art and counterfeit. — London, Methuen. In-8, 101 p., 52 pl., 15 sh.

Chat (Le) dans la littérature et dans l'art. — Paris, Les Editions des meilleurs livres. In-8, 100 p., 64 pl., 35 fr.

Colozza (G.-A.). Lo sforzo per l'arte e per l'educazione artistica. — Torino, Paravia. In-16, 166 p., 10 l. 50.
(Biblioteca filosofia e pedagogia.)

Cortissoz (R.). Personalities in art. — London, Scribner's Sons. In-8, 444 p., 20 pl., 15 sh.

Curzon (H. de). Bibliographie de l'œuvre de Louis de **Fourcaud**. — Paris, Les Belles-Lettres. In-8, 7 fr. 50.
(Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.)

Fegdal (Ch.). Ateliers d'artistes. — Paris, Stock. In-8, 35 portr., 80 fig., 50 fr.

Frommhold (G.). Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst... — Greifswald, L. Bamberg. In-8, V-75 p., 15 fig., 4 m. 50.

Grossi Gondi (F.). Sulle soglie dell'arte... 2a ed... con... un' appendice... di Vincenzo Golzio. — Torino, M. E. Marietti. In-16, V-463 p., 106 fig., 25 l.

Kreitmaier (J.). Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten u. neuen künstlerischen Fragen. — Freiburg, Herder. In-8, IX-250 p., 48 pl., 10 m.

Lagresille (H). Esquisse de l'esthétique intégrale : l'ordre des harmonies et les rapports occultes. — Paris, Les Presses universitaires de France. In-16, 502 p., 11 fig., 35 fr.

Landow (P.). Das Weib. — Berlin, Ges. für Verbreitung klass. Kunst, 1925. In-4, X p., 120 pl., 25 m.
(Natur und Kultur.)

Mac-Colvin (L. R.). Euterpe or the future of art. — London, Kegan Paul. In-8, 75 p., 2 sh. 6 d.

Mackenzie (D. A.). The migration of symbols and their relations to beliefs and customs. — London, Kegan Paul. In-8, 219 p., 12 sh. 6 d.

Mecklenbeck (A.). Von Urerlebnis in der christlichen Kunst. — Habelschwerdt, Franke. In-8, 64 p., 8 pl., 2 m. 40.
(Bücher der Wiedergeburt, 16.)

Moholy-Nagy (L.). Malerei, Photographie, Film. — München, A. Langen, 1925. In-8, 133 p., fig., 7 m.
(Bauhausbücher, I, 8.)

Mullen (M.). An approach to art. — Merion, Pa (E.-U.), « The Barnes foundation. » In-8, 78 p., 50 fig., 1 d. 25.

Northbourne (Lord), Clausen (G.), Howe (W.-N.). Charlton lectures on art. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 119 p., 2 pl.

Prinzhorn (H.). Bildnerei der Gefangenen. Studie zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter. — Berlin, Juncker, 1925. In-4, 69 p., 73 pl., 12 m.

Rocheblave (S.). Louis de **Fourcaud** et le

1. On a indiqué, dans la mesure du possible, le prix fort des ouvrages en monnaie nationale (francs français, suisses et belges, marks-or, pesetas, couronnes, lires, livres sterling, dollars, florins, etc.).

mouvement artistique en France de 1875 à 1914. — Paris, Les Belles-Lettres. In-8, 15 fr.
(Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.)

ROSENTHAL (O.). Wunderheilungen und ärztliche Schutzpatrone in der bildenden Kunst. — Leipzig, Vogel, 1925. In-4, 42 p., 102 pl., 20 m.

TIETZE (H.). Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte. — Wien, Krystall-Verlag, 1925. In-4, 100 p., 16 pl., 8 sh. 50.

WEDMORE (Sir F.). Certain comments. Introd. by sir G. DOUGLAS, bt, and G. C. WILLIAMSON. — London, Selwyn and Blount. In-8, 95 p., 1 pl., 4 sh. 6 d.

WOLFF (E.). Anatomy for artists. — London, Lewis. In-8, 174 p., 141 fig., 12 sh. 6 d.

II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE SITES D'ART

Art studies, mediaeval, Renaissance and modern. — Harvard University Press. In-8, 163 p., 78 pl., 31 sh. 6 d.

BISSING (F. W. von). De oostersche grondslag der Kunstgeschiedenis. — S'Gravenhage, M. Nijhoff. In-8, XII-64 p., 2 fl. 40.

FERRARI (G.). Gli stili nella forma e nel colore... — Torino, Crudo. In-fol.
I. Egiziano, Caldeo-Assiro, Fenicio, Egeo, Greco, Etrusco, Romano, Estremo-Oriente, 40 p., 48 pl., 300 l.

FLUTRE (F.). Le romantisme. — Paris, Hachette. In-8, 130 fig., 3 fr.
(L'encyclopédie par l'image.)

GLÜCK (H.), DIEZ (E.). Die Kunst des Islam. — Berlin, Propyläen-Verlag, 1925. In-4, 617 p., fig., 39 pl., 40 m.
(Propyläen-Kunstgeschichte, 5.)

GROMORT (H.), FONTAINAS (A.), MOUREY (G.), VAUXCELLES (L.). Histoire générale de la Révolution à nos jours. — Paris, Librairie de France. In-4, fig. et pl.
I. La peinture, la peinture monumentale, la gravure, 90 fr.
II. L'architecture, la sculpture, 90 fr.
III. L'art décoratif, 90 fr.

HABICHT (V.-K.). Maria. — Oldenburg. G. Stalling. In-4, 216 p., 33 fig., 79 pl.
(Iconographie de la Sainte Vierge.)

OERTZEN (A. V.). Maria, die Königin des Rosenkranzes. Eine Ikonographie... — Augsburg, Filser, 1925. In-8, 95 p., 32 pl., 5 m.

OSSWALD (C.). Kunst und Seele der Renaissance. — München, Gesellsch. f. christl. Kunst. In-8, 140 p., 67 fig., 3 pl., 9 m.

PACH (W.). The masters of modern art. — London, Medici Society. In-8, 118 p., 36 pl., 12 sh. 6 d.

SANDRART (J. von). Academie der Bau-, Bild-und Malerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler... Hg. v. A. R. Peltzer. — München, Hirt, 1925. In-4, 446 p., 140 fig., 18 m.

SELIGMANN (L.). Das heilige Licht. Gedanken zur Entwicklung der mittelalterl. abendländl. Kunst. — München, Bruckmann. In-4, 30 p., 48 pl., 9 m.

VASARI (G.). Vite de' più celebri pittori, scultori e architetti. Ausw. u. Kommentar v. E. OLSCHKI. — Heidelberg, Groos. In-8, VII-346 p., 30 pl., 8 m.

Classement par pays.

Allemagne.

DEHIO. Geschichte der deutschen Kunst. — Berlin, W. de Gruyter. In-4.
III (fin). IV-424 et III-554 p., 39 m.

LUCKENBACH (H. u. O.). Geschichte der deutschen Kunst. — München, R. Oldenburg. In-4, VII-503 p., 572 fig., 86 pl., 18 m. 50.

Schaubuch berühmter deutscher Zeitgenossen in Werken bildender Kunst. Vorwort : E. HEIMERAN. — München, Heimeran, 1925. In-8, 142 p., 130 pl., 5 m.

STECHOW (W.). Deutsche Bildnisse aus zwei Jahrhunderten (1700-1875) in Göttinger Privatbesitz... Vorwort : H. Thiersch. — Göttingen, Turmverlag. In-8, 40 p., 29 pl., 2 m.

ZILLE (H.). Zwischen Spree und Panke. — Dresden, Reissner, 1925. In-4, 196 p., 170 fig., 7 m. 50.
(Berliner Geschichte u. Bilder, neue Folge.)

PAULI (G.). Die **hamburger** Meister der guten alten Zeit. — München, Hyperionverlag, 1925. In-4, V-110 p., 126 pl., 20 m.

BEYSE (O.). **Hildesheim**. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, 36 p., 78 pl., 5 m.
(Deutsche Land, deutsche Kunst.)

Bau-und Kunst-Denkmäler (Die) der freien und Hansestadt **Lübeck**. Hg. v. d. Baubehörde. — Lübeck, Nöhring. In-4.
IV, 1, 311 p., fig., 16 m.

BURMEISTER (W.). **Mecklenburg**. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, 64 p., 134 pl., 9 m.
(Deutsche Land, deutsche Kunst.)

DITTMANN (Th.). Dat Nygemunster. Neue Forschungen... zur Geschichte **Neumünsters**. — Flensburg, Kunstgewerbemuseum, 1925. In-8, XV-287 p., 10 pl., 6 m.
(Bücher Nordelbingens. R. 2 : Stadtgeschichte, Bd 1.)

Feulner (A.), Röttger (B. H.). Bezirk Amt **Obernburg**. — München, Oldenburg, 1925. In-4, IX-172 p., 107 fig., 12 pl., 18 m.
(Die Kunstdenkmaeler von Bayern, hg. v. F. Mader. III, 23.)

Meier (B.). **Postdam**, Schlösser und Gärten. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, 33 p., 86 fig., 5 m.
(Deutsche Land, deutsche Kunst.)

Gröber (K.). **Schwaben**. — München, Delphin-Verlag, 1925. In-8, 34 p., 222 fig., 7 m. 50.
(Deutsche Volkskunst, 5.)

Krüger (G.). Das Land **Stargard**. — Neubrandenburg, Brünslow. In-4.
II, I. XVI-474 p., fig., pl., 15 m.
(Kunst. u. Geschichts-Denkmaeler d. Freistaates Mecklenburg-Strelitz. I, 2.)

Adler (F.). **Stralsund**. — Berlin. Deutscher Kunstverlag. In-8, 33 p., fig., 46 pl., 4 m.
(Deutsche Land, deutsche Kunst.)

Angleterre.

Hartley (D.), Elliot (M. M.). Life and work of the people of England. XVth-XVIth century. — London, Batsford. 2 vol. in-8, chacun de 129 p. et 49 pl., 4 sh. 6 d.

Cornish (The) church guide. — Truro (Cornouailles), Blackford. In-8, 330 p., 13 pl., cartes, 3 sh. 6 d.

Firth (J. B.). Highways and byways in **Leicestershire**. — London, Macmillan. In-8, 434 p., fig., 7 sh. 6 d.

Autriche.

Kaufmann (E.). Die Kunst der Stadt **Baden**. — Wien, Œest. Bundesverlag f. Unterricht. In-8, 94 p., 75 fig., 2 m. 30.

Schwarz (H.). **Salzburg** und das Salzkammergut. — Wien, A. Schroll. In-4, 104 p., 100 fig., 7 m.

Belgique.

Holland (C.) et Metz (J. de). La Belgique. — Grenoble, Rey. In-8, 152 p., 180 fig., 21 fr.
(Les beaux pays.)

Tousseul (J.). Peintres et sculpteurs nouveaux de Belgique. — Bruxelles, Finacom, 1925. In-4, 21 p., 24 pl., 12 fr.

Byzance.

Dalton (O. M.). East Christian art. — Oxford, Clarendon Press. In-4, 396 p., 70 pl., 5 l. 5 sh.

Peirce (H.), Tyler (R.). **Byzantine** art. — London, Benn. In-8, 56 p., 100 pl., 21 sh.
(Kai Khosru monographs on Eastern art.)

Duthuit (G.). **Byzance** et l'art du XII^{e} s. — Paris, Stock. In-12, 128 p., fig., 5 fr.
(La culture moderne.)

Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov. Archéologie, histoire de l'art, études **byzantines**. — Prague, Seminarium Kondakovianum. In-4, XLIV-300 p., 115 fig., 31 pl., 50 m. ou 12 d.

Dalmatie.

Ivekovitch (C. M.). Dalmatiens Architektur und Plastik. — Wien, Schroll. 1925. In-fol.
6-8, IV p., pl., 201-320, 120 m.

Egger (R.). Der altchristliche Friedhof **Manastirine**. — Wien, Staatsdruckerei. In-fol., VIII-118 p., 64 fig., 50 m.
(Forschungen in **Salona**, II.)

Espagne.

Catalogo monumental de España. — Madrid, Ministerio de Instruccion pública, 1924. In-4.
Melida (J. R.). Provincia de **Caceres** (1914-16). 3 vol., X-316, 414 p., 283 pl.
Gomez Moreno (M.). Provincia de **Leon**, 581 p.

Orellana (M. A. de). **Valencia** antigua y moderna. — Valencia, Accion bibliográfica Valenciana, 1924. In-4.
II-III, 705-261 p.

France.

Arnaud-Bouteloup (J.). Marie-Antoinette et l'art de son temps. — Paris, Champion. In-8, 145 p., 25 fr.

Bonnerot (J.). Les paysages de France. — Paris, Laurens. In-8, 176 p., 48 fig., 12 fr.
(Les évocations françaises.)

Réau (L.). L'art français aux Etats-Unis. — Paris, Laurens. In-4, 210 p., 24 pl., 50 fr.

Ganay (E. de). **Chantilly** au XVIII^{e} siècle. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4, 128 p., 40 pl., 100 fr.

Fossey (Chanoine). L'**Eure** archéologique. — Paris, Champion. In-12, 122 p., 5 fr.

Funck-Brentano (F.). Bastille et faubourg Saint-Antoine. — **Paris**, Hachette. In-16. fig., 6 fr.
(Pour connaître Paris.)

Madelin (L.). La colline de Chaillot. — **Paris**, Hachette. In-16, fig., 6 fr.
(Pour connaître Paris.)

Pilon (E.). Le Jardin des Plantes et les Gobelins. — **Paris**, Hachette. In-16, fig., 6 fr.
(Pour connaître Paris.)

Gosset (L.). Luxembourg et quartier latin. — **Paris**, Hachette. In-16, fig., 6 fr.; en anglais, 8 fr.
(Pour connaître Paris.)

Boucher (François). Le Pont-Neuf. Introd. de H. Lavedan. — **Paris**, Le Goupy. 2 vol. in-4, 400 p., 72 pl., 120 fr.

Ohl des Marais (A.). **Saint-Dié**, de jadis à nos jours, préface de F. Baldensperger. — Saint-Dié, Weick. In-4, 68 p., fig., 20 pl., 200 fr.

Portal (Ch.). Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du **Tarn** du XIII^e^ au XX^e^ siècle. — Albi, Tarnier, 1925. In-8, XIX-333 p., 25 fr.

Deshairs (L.). Le Petit **Trianon**, architecture, décoration, ameublement. — Paris, Calavas. In-4, 102 pl., 200 fr.

Grèce.

Gardner (P.). New chapters in **Greek** art. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 367 p., 16 pl., 21 sh.

Gardiner (E. Norman). **Olympia**, its history and remains. — Oxford, Clarendon Press. In-4, 316 p., 73 pl., 50 sh.

Courby (F.) et Picard (Ch.). Recherches archéologiques à **Stratos**. — Paris, de Boccard. In-4, 19 pl., 125 fr.

Italie.

Bandinelli (G.). Compendio di storia dell'arte italiana, dal quattrocento ai giorni nostri. — Milano, Soc. ed. « Dante Alighieri ». In-8, 12 l. 50.

Haendcke (B.). Der französich-deutsch-niederländische Einfluss auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650... — Strassburg, J. H. E. Heitz. In-4, V-67 p., 8 m.
(Etudes sur l'art de tous les pays..., 4.)

Hielscher (K.). L'Italie. Architecture et paysage. — Paris, A. Calavas. In-4, X-304 p., pl., 125 fr.

Kiener (H.). Italienische Kunst vom 15. bis 18. Jhdt. — Breslau, F. Hirt, 1925. In-8.
I. 140 p., 73 fig., 3 m. 50.

Venturi (A.). Storia dell'arte italiana. — Milano, Hoepli. In-4.
IX. La pittura del cinquecento. 950 p., 684 fig., 8 pl., 120 l.

Mauclair (C.) et Bouchor (J.-F.). Sous le ciel de **Florence**. — Paris, Laurens. In-8, 178 p., pl., 50 fr.

Lazio (Il) meridionale. Itinerario storico-artistico-turistico... a cura dell'Istituto italiano di cultura regionale. — Roma, Libreria éditrice romana. In-8, 100 fig., cartes, 10 l.

Faure (G.). **Rome**. — Grenoble, Rey. In-8, 152 p., 180 fig., 21 fr.
(Les beaux pays.)

Lazi (A.). Ruines de la **Rome** antique. — Paris, Soc. du livre d'art ancien et moderne. In-4, 20 pl., 60 fr.

Hausenstein (W.). **Venedig**. Paläste, Kirchen, Kanäle. — Dresden, W. Jess, 1925. In-4, 45 p., 64 pl., 20 m.

Scandinavie.

Habicht (V. K.). Hanseatische Malerei und Plastik in **Skandinavien**. — Berlin, Grote, 1925. In-4. VII-66 p., 81 fig., 10 m.
(Grote'sche Sammlung v. Monographien zur Kunstgeschichte, 6.)

Suisse.

Nicolas (R.) et Klipstein (A.). Die schöne alte Schweiz. Die Kunst der Schweizer Kleinmeister. — Zurich u. Stuttgart, Montana-Verlag. In-4.
I, III, IV-18 p., 36 pl. — Formera 7 fascicules.

Staehelin (W. R.). **Basel**. Ein kunsthistorischer Führer... bis 1800. — Basel, Frobenius A.-G. In-8, IV-VIII-114 p., 282 fig., pl., 7 fr. 50.
(Reiseführer der Schweiz, I.)

Orient ancien.

Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale. — Paris, Geuthner. In-4.
I. 81 pl., 59 fig., 83 fr. 50 suisses. — II. 96 pl., 36 fig., 99 fr. 50 suisses.
(Ministère de l'Instruction publique... Institut français d'archéologie orientale du Caire.)

Martin (H.). L'art **égyptien**, l'art **assyrien**, l'art **perse**. — Paris, Ducher. In-8, 64 p., 54 fig., 9 fr.
(Grammaire des styles, II. L'art oriental, I.)

Genouillac (H. de). Fouilles françaises d'**El-Akhymer**. Premières recherches archéologiques à Kich, mission de 1911-12. — Paris, Champion. In-4.
II. 60 p., 81 pl., 125 fr.

Contenau (G.) La civilisation **phénicienne**. — Paris, Payot. In-8, 400 p., 137 fig., 25 fr.

Unger (E.). **Sumerische** und **akkadische** Kunst. — Breslau, Hirt. In-8, 108 p., 62 fig., carte, 3 m. 50.
(Jedermanns Bücherei.)

Orient musulman.

Groeber (Ch.). La **Palestine**, l'**Arabie** et la **Syrie**. — Paris, Calavas. In-4, 16 p., 304 fig., 150 fr.

Asie centrale.

Waldschmidt (E.). **Gandhara, Kutscha, Turfan**. Eine Einführung ind. frühmittelalterl. Kunst Zentralasiens. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1925. In-8, 115 p., 66 pl., 4 m. 50.

Le Coq (A. von). Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte **Mittel-Asiens**. — Berlin, D. Reimer, 1925. In-4, 107 p., 255 fig., 30 m.

Inde.

Codrington (K. de B.). Ancient **India**

from the earliest times to the Guptas, with notes on the architecture and sculpture of the mediaeval period... — London, Benn. In-4, 65 p., 76 pl., 6 l. 6 sh.

Extrême-Orient.

Etudes asiatiques. — Paris et Bruxelles, Van Oest. 2 vol. in-8, 900 p., fig., 60 pl., 250 fr.
(École française d'Extrême-Orient, XIX-XX.)

Maroc.

VIDALENC (G.). L'art **marocain**. — Paris, Alcan. In-8, 130 p., 16 pl., 12 fr.
(Art et esthétique.)

Amérique.

ALEXANDER (H.-B.). L'art et la philosophie des Indiens de l'Amérique du Nord. Préface par A. VAN GENNEP. — Paris, Leroux. In-8, 26 pl., 30 fr.

Mexique (Le), architecture et paysage. — Paris, Calavas. In-4, 20 p., 256 fig., 125 fr.
(Orbis terrarum.)

III. — ARCHITECTURE
ART DES JARDINS

BEHNE (A.). Der moderne Zweckbau. — München, « Drei-Masken », 1925. In-4, 81 p., 66 pl., 9 m. 50.
(Die Baukunst.)

BELL (E.). Prehellenic architecture in the Ægean. — London, Bell. In-8, 213 p., fig., 8 sh. 6 d.
(Origins of architecture. II.)

BEYER (H. W.). Der syrische Kirchenbau. —Berlin, W. de Gruyter, 1925. In-4, VIII-183 p., 105 fig., 3 pl., 28 m.
(Studien zur Spaetantiken Kunstgeschichte. I.)

BORISSAVLIEVITCH (M.). Les théories de l'architecture. — Paris, Payot. In-8, 57 fig., 25 fr.
(Bibliothèque scientifique.)

BRANDT (J.). Alt-Mecklemburgische Schlösser und Herrensitze. — Berlin, E. Wasmuth. In-4, 192 p.,218 fig., 32 m.

BRIGGS (M. S.). A short history of the building crafts. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 296 p., fig., 8 s. 6 d.

BRINCKMANN (A. E.). Schöne Garten, Villen und Schlösser aus fünf Jhdten. — München, Allg. Verlagsanstalt. In-4, 215 p., 53 fig., 113 pl., 20 m.

DAHL (A. G.). Portals, doorways and windows of France. — New York, Architectural Book Co, 1925. In-8, 210 p., fig., 13 d. 50.

DEFRANCE (H.). L'habitation normande. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 60 fr.
(L'art régional en France.)

EBHARDT (B.). Die Burgen Italiens. — Berlin, Wasmuth, 1925. In-fol. V. (p. 135-190), fig., 45 pl., 40 m.

FÖRSTER (O. H.). Der Dom zu Köln. — Burg b. Magdeburg, A. Hopfer, 1925. In-8, 104 p., 84 fig., 2 m.
(Deutsche Bauten, 3.)

Fouilles de Delphes. Topographie et architecture. Le sanctuaire d'Athéna Pronaia. — Paris, E. de Boccard. In-4.
CHARBONNEAUX (J.). La Tholos. 40 p., fig., 19 pl., 75 fr. — GOTTLOB (K.). Relevés et restaurations, 31 pl., 75 fr.

GALL (E.). Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. 1925. In-4, fig.
I. VIII-390 p., 201 fig., 26 m.

GROPIUS (W.). Internationale Architektur. — München, A. Langen, 1925. In-8, 106 p., fig., 5 m.
(Bauhausbücher, I, 1.)

GRUYER (P.). Les chapelles bretonnes. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 45 fig., 4 fr.
(Memoranda.)

HAUPT (R.), Geschichte und Art der Baukunst in Nordelbingen, in den Herzogtümern Holstein und Lauenburg... — Heide in Holstein, Heider Anzeiger, 1925. In-8, XV-776 p., 40 pl., 20 m.
(Die Bau-u. Kunstdenkmaeler in den Prov. Schleswig-Holstein..., 6.)

HELL (L.). Der Engelspfeiler im Strassburger Münster. Vorwort : O. SCHMITT. — Freiburg i. B., Urban. In-4, 30 p., 42 pl., 30 m.

HÜBNER (P. G.). Schloss Sanssouci. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, 80 p., fig., 18 pl., plan, 6 m.
(Veroeff. d. preuss. Krongutverwaltung.)

Inventory (An) of the historical monuments in London. — London, H. M. Stationery Office. In-8.
II. West London, excluding Westminster Abbey, 191 p., 232 pl., 21 sh.
(Royal commission on historical monuments, England.)

JACKSON (Sir T. G.). Architecture. — London, Macmillan. In-8, 366 p., 110 pl., 25 sh.

JERPHANION (G. de). S. J. Une nouvelle province de l'art byzantin : les églises rupestres de Cappadoce. — Paris, Geuthner. 2 vol. in-4, et album de 200 pl., 10 l. st. ou 50 d.
(Haut-commissariat de la République française en Syrie... Bibliothèque archéologique et historique. V-VI.)

KEMPF (F.) Das Freiburger Münster. — Karlsruhe, Braun. In-4, VII-262 p., 274 fig., 20 m.

KIESSLING (M.). Ostmarkbauten, Städtebau in e. Mittelstadt. — Stuttgart, Hoffmann, 1925. In-4, 93 p., 112 fig., 14 pl., 9 m.

LLOYD (N.). A. history of English brickwork. Introd. by sir E. L. Lutyens, — London, Montgomery. In-4, 449 p., 297 pl., 43 plans.

LOUKOMSKI (G.). L'œuvre d'Andrea **Palladio** (1518-1580). Les villas des doges de Venise. — Paris, Morancé. In-4, 32 p., 80 pl., 150 fr.
(Documents d'architecture.)

MADER (F.). Stadt- und Dorf-Kirchen der Oberpfalz. — Ausgburg, Filser. In-4, XI p., 96 pl., 3 m.
(Alte Kunst in Bayern.)

Maison (La) d'aujourd'hui : maisons individuelles. — Paris, Morancé. In-4, 20 p., 50 pl., 75 fr.
(Documents d'architecture.)

MENDELSOHN (E.). Amerika. Bilderbuch eines Architekten. — Berlin, Mosse. In-4, IX p., 82 pl., 12 m.

MEYER-BARKHAUSEN (W.). Die Elisabethkirche in Marburg. — Marburg, Elwert, 1925. In-8, 68 p., 45 pl., 5 m.

MINNUCCI (G.). L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese. — Roma, Bardi. In-8, 232 p., 241 fig., 50 l.

Moderne Architektur in Dänemark. Hrsg. v. Akadem. Architektenverein in Dänemark. Red. S. E. RASMUSSEN. — Berlin, E. Wasmuth. In-4, 64 p., fig., 6 m.

MOLINIÉ, NICOD, PONTHIER. Comment faire construire sa maison en utilisant la loi Ribot. — Paris, Ducher. In-16, 48 p., 3 fr.

MUELLER-WULCKOW (W.) Bauten der Arbeit und des Verkehrs aus deutscher Gegenwart. — Königstein i. Th., Langewiesche, 1925. In-8, 80 p., 78 fig., 2 m. 20.
(Die blauen Bücher.)

MÜHLMANN (J.). Der Dom zu **Salzburg**. — Wien, Krystall-Verlag. 1925, In-4, 53 p., 76 fig. et pl., 8 m.
(Artes Austriae, 3.)

Neue Arbeiten der Bauhauswerk stätten. — München, A. Langen, 1925. In-8, 115 p., fig., 4 pl., 6 m.
(Bauhausbücher, I, 7.)

NOACK (W.) Der Dom zu Bamberg. — Burg bei Magdeburg, A. Hopfer, 1925. In-8, 104 p., 74 fig., 2 m.
(Deutsche Bauten, 4.)

OBERCHRISTL (F.). Der Linzer Dom. Ein Führer. — Linz, Linzer Diocezan Kunstverein, 1925. In-8, II-95 p., 96 fig.

PINEDO (R. de). Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones ecclesiasticás de la edad media. — Burgos, R. I. de Aldecoa, 1924. In-8, 158 p., 24 pl., 10 pes.

PLANTENGA (J. H.). L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien (1598-1713). — La Haye, M. Nijhoff, 1925. In-4, LIV-352 p., 261 fig., 36 pl., 42 fr. suisses.

QUENEDEY (Ct R.). L'habitation rouennaise. — Rouen, Lestringant. In-8, 400 p., fig., 24 pl., 100 fr.

REINECKE (W.). Das Rathaus zu Lüneburg. — Lüneburg, von Stern, 1925. In-4, 160 p., fig., 16 m. 50.

RITZ (J. M.). Schloss Seehof bei Bamberg. — Bamberg, St Otto-Verlag, 1925. In-8, 23 p., 16 pl., 1 m. 50.
(Bamberger Hefte für fraenkische Kunst u. Geschichte, 1.)

— Unterfränkische Barockschlösser. — Augsburg Filser, 1925. In-4, XXI p., 96 pl., 3 m.
(Alte Kunst in Bayern.)

SHEPHERD (J.), JELLICOE (G. A.). Italian gardens of the Renaissance. — London, Benn, 1925. In-fol., 22 p., 120 pl.

WACHTSMUTH (F.). Der Backsteinbau, seine Entwicklungsgänge und Einzelbildungen im Morgen- und Abendland. — Leipzig, Hinrichs, 1925. In-4, VII-116 p., 35 fig., 25 m.

WURZ (E. u. R.). Die Entstehung der Saülenbasen des Altertums unter Berücksichtigung verwandter Kapitelle. — Heidelberg, C. Winter. In-4, VI-150 p., 400 fig., 20 m.
(Zeitsch. f. Geschichte d. Architektur. Beih. 15.)

IV. — SCULPTURE

BRINCKMANN (A. E.), Barock-Bozzetti. Deutsch-engl. Ausg. — Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. In-4.
3. Niederlaendische u. franzoes. Bildhauer. 145 p., 78 pl., 32 fig., 60 m.

BRUNET (G.). Statues des jardins de Versailles. Guide pittoresque — Paris, Les Presses universitaires de France. In-12, 64 p., 5 fr.

BRUNN (H.), BRUCKMANN (F.). Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. Fortgefahrt v. P. ARNDT u. G. LIPPOLD. — München F. Bruckmann. Gr. fol.
138-139, 16 p. 10 pl., 50 m.

BURGER (W.). Altdeutsche Holzplastik. — Berlin, Schmidt. In-8, XI-202 p., 113 fig., 10 m.
(Bibliothek für Kunst und Antiquitaetensammler, 29.)

FREY (D.), GROSSMANN (K.). Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz. — Wien, Krystall-Verlag. In-4, VIII-295 p., 278 fig., 2 pl., 56 sch.
Osterreichische Kunsttopographie, 19.)

GARGER (E.). Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdoms. — Wien, Krystall Verlag. In-4, 56 p., 32 pl., 18 sch.

HENTSCHEL (W.). Sächsische Plastik um 1500. — Dresden, W. Limpert. In-4, 64 p., 100 pl., 15 m.
(Alte Kunst in Sachsen, I.)

KLINGER (M.). Gedanken und Bilder aus der Werkstatt des werdenden Meisters. Hrsg. v. H. Heyne. — Leipzig, Kochler u. Amelang, 1925. In-4, 116 p., fig., 10 m.

KREMLING (E.). Die Farbenplastik in Vergangenheit und Zukunft. — München, C. Kremling, 1925. In-8, 66 p., 11 pl., 4 m.

LEHMANN-HARTLEBEN (K.). Die Trajans Saüle... — Berlin, de Gruyter. In-4, VIII-158 p., fig., 84 pl., 120 m.

NUOFFER (O.). Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind. — Dresden, Reissner, 1925. In-8, 80 p., 22 pl., 4 m. 50.
(Religioese Kunst.)

ORUETA (R. de). La expresión de dolor en la escultura castellana. — Madrid, Nieto, 1924. In-4, 45 p.

PICARD (Ch.). La sculpture antique, de Phidias à l'ère byzantine. — Paris, Laurens. In-8, 556 p., 205 fig., 40 fr.
(Manuels d'histoire de l'art.)

ROOSVAL (J.). Medeltida Skulptur i Gotlands Fornsal. — Stockholm, Gunnar Tisell. In-4, 164 p., 96 pl., 45 c.

SAUERLANDT (M.). Deustche Bildhauer um 1900, von Hildebrand bis Lehmbruck. — Königstein i. Th., Langewiesche, 1925. In-4, 48 p., 8 pl., 2 m. 20.
(Die blauen Bücher.)

SERRANO Y SANZ (M.). La escultura paleolitica en Zaragoza. — Zaragoza, imp. E. Berdejo Casañal, 1925. In-4, 40 p., 6 pl., 2 pes.

WATTER (E.). Religiöse Plastik der Naturvölker. — Frankfurt a M., Frankfurter Verlags-Anstalt. In-4, 194 p., fig., 11 m.

WEISE (G.). Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. — Reutlingen, Gryphius-Verlag. In-4, 75 p., 25 fig., 251 pl., 28 m.
(Tübinger Forschungen zur Archaeologie... 3.)

Kunstgeschichte in Bildern... — Leipzig, A. Kroner, 1925. In-4, fig.
1. Das Altertum.
11-12. WINTER (F.). Hellenistische Skulptur. pp. 321-384, 1 m.

WITH (K.). Chinesische Kleinbildnerei in Steatit. — Oldenburg, Stalling. In-4, 143 p., 47 fig., 87 pl.
(Sacramentum artis.)

Classement par artistes.

Andreotti (Libero), scultore. — Milano, Hoepli. In-16, 13 p., 27 pl., 10 l.
(Arte moderna italiana, 3.)

BENKARD (E.). G.-L. **Bernini**. — Frankfurt a. M., Iris-Verlag. In-8, 45 p., 80 pl., 4 m.
(Meister der Plastik, 3.)

PONCHEVILLE (A.-M. de). **Carpeaux**. — Paris, Alcan. In-8, 134 p., 16 pl., 12 fr.
(Art et esthétique.)

SUPINO (J.-B.). Jacopo **della Quercia**. — Bologna, « Apollo ». In-4, 87 p., 75 fig., 2 pl., relié, 350 l.

SEDLMAYR (H.). **Fischer** von Erlach der Aeltere. — München, R. Piper. In-4. V-69-97 p., 111 fig., 18 m.

BERNARD (E.). Le grand et très divin **Michel-Ange**. — Paris, La Rénovation esthétique. In-4, 100 fr.

BENEDITE (L.). **Rodin**. — Paris, F. Rieder. In-8, 120 p., 40 pl., 13 fr. 50

MELLER (Simon). Peter **Vischer** der Aeltere und seine Werkstatt. — Leipzig, Insel-Verlag, 1925. In-4, 249 p., 145 fig., 15 m.
(Deutsche Meister.)

Adolfo **Wildt**. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-fol., 114 pl., 350 l.

V. — PEINTURE. — DESSINS MOSAIQUE. — VITRAUX

AGAZZI (A.). Il mosaico in Italia... — Milano, Hoepli. In-16, 134 p., 36 fig., 7 pl., 20 l.
(Manuali Hoepli.)

AURIGEMMA (S.). I mosaici di Zliten. — Milano, « Arte Illustrata ». In-4, 315 p., 154 fig., 7 pl., 200 l.
(Africa italiana, II.)

BENSON (W. A. S.). Drawing : its history and uses. Memoir by the Hon. W. N. BRUCE. — Oxford University Press. In-8., 108 p., 58 fig. 10 sh. 6 d.
(The Unity series, VII.)

BOUISSOUNOUSE (J.). Jeux et travaux, d'après un livre d'heures du XVe s. — Paris, Droz. In-4, 125 fr.
(Documents artistiques du XVe s.)

BULARD (M.). Exploration archéologique de Délos. Description des revêtements peints à sujets religieux. — Paris, De Boccard. In-4, VIII-224 p., fig., 26 pl., 300 fr.

CAVE (J. C. P.). Clouds and weather phenomena for artists... — Cambridge, University Press. In-8, 32 p., 23 pl., 5 sh.

CECCHI (E.). Pittura dell' ottocento. — Milano, « Arte illustrata ». In-4, 65 p., 106 pl., 45 l.

DEVERIN (E.). Dessins de littérateurs (d'Euripide et de Dante à Max Jacob). — Paris, Jouve. In-8, 144 p., 60 fig., 25 fr.

EIBNER (A.). Entwicklung und Werkstoffe

der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. — München, Heller. In-8, XVI-619 p., 20 m.

FISCHER (O.). Schwäbische Malerei des 19. Jh. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. In-4, 91 p., 219 fig., 15 m.

FRIEDLAENDER (J. M.). Die alt-niederländische Malerei. — Berlin, P. Cassirer, 1925. In-4.

III, 3. Dierik **Bouts** u. **Joos van Gent.** 144 p., 93 pl., 30 m.

GATTI (G.). Pittori italiani dall' 800 ad oggi. — Roma, Maglione e Strini. In-8, 184 p., 14 l.

GIELLY (L.). Les primitifs siennois. —, Paris, A. Michel. In-4, 258 p., 58 pl. 90 fr.

(Les maîtres du Moyen Age et de la Renaissance.)

GÓMEZ SERRANO (N. P.). El mosaïco de la villa Hispano-Romana del Pouaig de Moncada, en el Museo provincial de **Valencia**. — Valencia, M. Gimeno, 1925. In-4, 42 p., 27 fig.

GRABAR (I.). Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir. Aus dem Russischen übertr. v. R. v. Walter. — Berlin, Petropolis-Verlag, 1925. In-4, 100 p., fig., 71 pl., 22 m.

GRANT (M.-H.). A chronological history of the old English landscape painters from the XVI^th^ to the XIX^th^ Century. — London, privately printed. 2 vol. in-4, 374 p., 585 fig., 12 l. 12 sh.

GROSSE (R.). Die holländische Landschaftskunst. 1600-1650. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. In-4, 128 p., 121 fig., 47 m.

GRÜNSTEIN (L.). Die Bildnisminiatur und ihre Meister. — Wien, A. Wolf. In-4.

I-VI. 88 p., 150 pl. ; chaque fasc., 20 à 30 m. Comprendra 15 fasc.

GUIFFREY (J.), MARCEL (P.), TERRASSE (J.). La peinture française : les primitifs. — Paris, Morancé. In-fol.

2^e^ série, 16 p., 60 pl., 150 fr.

HADELN (D. v.). Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance. — Berlin, P. Cassirer, 1925. In-4, 39 p., 65 pl., 40 m.

HAMANN (R.). Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. — Leipzig, Teubner, 1925. In-4, VIII-472 p., 362 fig., 10 pl., 28 m.

HERNANDEZ-PACHECO (E.). Las pinturas prehistoricas de las cuevas da la Araña (Valencia). — Madrid, Comisión de investigaciones paleontologicas y prehistóricas, 1924. In-4, 221 p., 80 fig., 24 pl., 15 pes.

(Memoria 34 ; serie prehistórica, 28.)

HOFSTEDE DE GROOT (C.). Beschreibendes u. kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17 Jh. Nach d. Muster v. J. Smith's « Catalogue raisonné » zusammengestellt. — Esslingen, P. Neff ; Paris, Kleinberger. In-8.

Bd. 9. J. **Haeckaert**, N. **Berchem**, K. **du Jardin**, J. **Both**, A. **Pijnacker**, XI-608 p., 30 m.

KALLAI (E.). Neue Malerei in Ungarn. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1925. In-8, 124 p., 80 pl., 12 m.

LEPORINI (H.). Die Stilentwicklung der Handzeichnung, 14. bis 18. Jh. — Wien, Manz, 1925. In-4, 79 p., 304 pl., 32 sch. 50.

MARLE (R. van). The Italian schools of painting. — The Hague, Nijhoff. In-4, pl. et fig.

III, 678 p., 368 fig., 10 pl. - VI (Index), 155 p., 2 l. 2 sh. et 1 l. 1 sh.

MILLAR (E.-G.). English illuminated manuscripts from the X^th^ to the XIII^th^ century. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 160 p., 101 pl., 5 l. 50.

— Ed. franç. La miniature anglaise du X^e^ au XIII^e^ s. 180 p., 101 pl., 340 fr.

OMONT (H.). Miniatures des plus anciens mss grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e^ au XIV^e^ s. — Paris, Champion. In-fol., 150 pl., 500 fr., 20 doll. ou 4 l. 10 sh.

OTTMANN (F.). Œsterreichische Malerei. — Wien, Ost. Bundesverlag f. Unterricht... In-8.

I. Mittelalter. 195 p., 51 pl., 65 fig., 8 m. 70. (Deutsche Hausbücherei, 205.)

OURSEL (Ch.). La miniature du XII^e^ s. à l'abbaye de Cîteaux d'après les mss conservés à la bibliothèque de Dijon. — Dijon, Venot. In-4, 80 p., 52 pl., 225 fr. ou 50 fr. suisses.

Pontifical (Le) de l'église de Sens, reprod. en couleurs du ms. 9215 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, étude par C. GASPAR. — Bruxelles, Weckesser. In-4, 48 p., 21 pl., 425 fr.

(Soc. des bibliophiles et iconophiles de Belgique.)

POTTIER (Ed.). L'art du dessin chez les Grecs d'après les vases peints. — Paris, les Belles-Lettres. In-8, 16 pl., 9 fr.

(Le monde hellénique.)

RÉAU (L.). Histoire de la peinture française au XVIII^e^ s. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4.

I (1690-1750), 108 p., 64 pl., 90 fr.

REICHMANN (F.). Gotische Wandmalerei in Niederösterreich. — Wien, Amalthea Verlag, 1925. In-4, 132 p., 31 pl., 22 m.

(Wiener Studien zur Kunstgeschichte, 1.)

RICHERT (G.). Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- u. Tafel-Malereien. — Berlin, Wasmuth, 1925. In-4, 76 p., 111 pl., 36 m.

ROERICH (G.). Tibetan paintings. — Paris, P. Geuthner. In-4, 95 p., 17 pl., 5 doll.

ROH (F.). Nach-Expressionismus. Magis-

cher Realismus. Problem der neuesten europ. Malerei. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1925. In-8, VI-134 p., 90 pl., 10 m.

RUTTER (F.). The old masters. — London, Hodder and Stoughton. In-8, 246 p., 18 pl., 2 sh. 6 d.

SUIDA (W.). Oesterreichs Malerei in der Zeit Erzherzogs Ernst des Eisernen und Königs Albrecht II. — Wien, Krystall-Verlag. In-4, 64 p., 20 pl., 18 sch.
(Artes Austriae, I.)

VAN DER BRILLE (W.). Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever. — Dortmund, Ruhfus. In-8, 146 p., pl., 10 m.

Vitraux d'art moderne. — Bruxelles, Salmain, 1925. In-fol., 47 pl., 150 fr.

VOSS (H.). Geschichte der italienischen Barockmalerei. — Berlin, Propyläen-Verlag, 1925. In-4.
I. Die Malerei des Barock in Rom. 691 p., fig., 22 m.

WALDMANN (E.). Französische Maler des XIX Jh. — Breslau, F. Hirt, 1925. In-8, 144 p., 32 fig., 3 m. 50.

WINKLER (F.). Die flämische Buchmalerei des XV. u. XVI. Jh. ...von den Brüdern van Eyck bis zu S. Bening. — Leipzig, Seemann, 1925. In-4, VIII-210 p., 91 pl., 70 m.

WULFF (O.), ALPATOV (M.). Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. — Hellerau-Dresden, Avalun-Verlag, 1925. In-fol., XI-302 p., 111 fig., 180 m.

Classement par artistes.

BAUCH (K.), J.-A. **Backer**. Ein Rembrandtschüler aus Friesland. — Berlin, Grote, 1925. In-4, V-120 p., 44 pl., 13 m.
(Grotesche Samml. v. Monographien zur Kunstgeschichte, 5.)

FIGGIS (D.). The paintings of W. **Blake**. — London, Benn. In-4, 117 p., 101 pl., 6 l. 6 sh.

YASHIRO (Y.). Sandro **Botticelli**. — London, The Medici Society. 3 vol. in-4, 267 p., 290 pl., 15 l. 15 sh.

ZYPE (G. van). **Bruegel**. — Paris, Perche. In-16, 102 p., 8 fr.
(Les grands maîtres.)

TOLNAI (K.). Die Zeichnungen Pieter **Bruegels**. — München, Piper, 1925. In-4, XI-90 p., 104 pl., 25 m.

ORS (E. d'). **Cézanne**. — Madrid, Raggio, 1925. In-8, 144 p., 100 pl., 6 pes.

LECOMTE (G.). Louis **Charlot**. — Paris, Emile-Paul. In-4, 139 fig., 6 pl., 100 fr.

Corinth (L.). Selbstbiographie. Vorw.: Charlotte BEREND-CORINTH. — Leipzig, Hirzel. In-4, VII-194 p., 25 m.

KUHN (A.). Louis **Corinth**. — Berlin, Propylaën-Verlag, 1925. In-4, 215 p., fig., 8 pl., 12 m.

OPPO (C. E.). **Corot**. — Paris, G. Crès. In-8, 33 fig., 8 fr.
(Valori plastici.)

VENTURI (A.). **Correggio**. — Bologna. « Apollo ». In-fol., 200 p., 192 pl., relié 3.000 l. (trois mille lire).
(Texte anglais ou italien.)

STUMM (L.). N. M. **Deutsch** von Bern als bildender Künstler. — Bern, Stämpfli. 1925. In-4, VIII-108 p., fig., 33 pl., 16 fr.

CUYPERS (F.). James **Ensor**, l'homme et l'œuvre. — Paris, Les Ecrivains réunis, In-16, 76 p., 26 fig., 8 fr. 50.
(Collection des artistes contemporains.)

ROTHES (W.). Die Gebrüder Van **Eyck** und die altniederländische Malerei. — München, Allg. Vereinigung f. christl. Kunst, 1925. In-4, 64 p., 83 fig., 1 m. 50.
(Die Kunst dem Volke, 57-58.)

HARDENBERG (K. v.), SCHILLING (E.). Karl Philipp **Fohr**. Leben und Werke eines deutschen Malers d. Romantik — Freiburg, B. Urban, 1925. In-4, 75 p., 41 pl., 75 m.

JUSTI (L.). **Giorgione**. — Berlin, D. Reimer, In-4, XI-289-2 et VIII-397 p., 41 et 22 pl., 84 m.

CARRA (C.). **Giotto**. — Roma, « Valori plastici », 1925. In-4, 109 p., 192 pl.

En el nombre de **Goya**. — Madrid, I. Bauer, 1925. In-16, 16 p., 12 pl., 200 pes.

VOGEL (J.). Otto **Greiner**. — Bielefeld, Velhagen u. Klasing. In-4, 100 p., 117 fig., 6 m.
(Künstler-Monographien, 114.)

CIOFLEC (V.). **Grigorescu**. — Jassy, Cultura Nationala ; Czernowitz, R. Schally, 1925. In-4, 45 p., 121 pl., 30 m.

BAZALGETTE (L.). George **Grosz**, l'homme et l'œuvre. — Paris, Les Ecrivains réunis. In-12, 80 p., 30 fig., 9 fr.
(Les artistes contemporains.)

Die **Grünewald**-Zeichnungen der Sammlung v. Savigny. Hg. v. M. FRIEDLANDER. — Berlin, Grote. In-fol., 16 p., 10 pl., 75 m.

BRAUNGART (R.). Der Münchner Landschaft- und Pferdemaler Ludwig **Hartmann**, 1835-1902. — München, Bayerland-Verlag, 1925. In-8, 64 p., 35 fig., 48 pl., 9 m.

LUDOVICI (A.). An artist's life in London and Paris, 1870-1925. — London, Fisher Unwin. In-8, 210 p., 5 pl., 12 sh. 6 d.

ALEXANDRE (A.). Maxime **Maufra**. — Paris, G. Petit. In-4, 212 p., 100 fr.

GOFFIN (A.). **Memlinc**. — Paris, A. Perche. In-12, 104 p., 8 fr.
(Les grands maîtres.)

ROTHES (W.). Hans **Memling** und die

Renaissance in den Niederlanden. — München, Allg-Ver. f. christl. Kunst. In-4, 64 p., 1 m. 50.
(Die Kunst dem Volke, 59-60.)

Peintures et pastels de René **Ménard**, préface d'André Michel. — Paris, A. Colin. In-4, 75 p., 66 pl., 50 fr.
(Artistes contemporains.)

Heimeran (E.). **Michelangelo** und das Porträt. — München, Bruckmann, 1925. In-8, 109 p., pl., 4 m. 50.

Knapp (F.). Die Handzeichnungen **Michelagniolos** Buonarroti. Nachtrag zu den von K. Frey hg. 3 Banden... — Berlin, J. Bard, 1925. In-fol.
I, III-7 p., 35 pl., 50 m.

Salmon (A.). **Modigliani**, sa vie et son œuvre. — Paris, Les Quatre Chemins. In-4, 50 pl., 125 fr.
(L'art contemporain.)

C. R. W. **Nevinson**. — London, Benn. In-8, 31 p., 36 pl., 8 sh. 6 d.
(Contemporary British Artists.)

Reverdy (P.). Pablo **Picasso**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 26 fig., 1 fr. 50.

Tarchiani (N.). **Raffaello**, ritratti e dipinti vari... Testo... italiano, francese, inglese. — Firenze, Alinari. In-16, 18 pl., 6 l.
(Piccola collezione d'arte, 11.)

Boehn (M. v.). Guido **Reni**. — Bielefeld, Velhagen u. Klasing. In-4, 123 p., 105 fig., 6 m.
(Künstler-Monographien, 100.)

Rothenstein (J.). The portrait drawings of W. **Rothenstein**, 1889-1925. Preface by M. Beerbohm. — London, Chapman and Hall. In-4, 111 p., 101 pl., 6 l. 6 sh.

Posse (H.). Der römische Maler Andrea **Sacchi**... — Leipzig, Seemann, 1925 In-4, 158 p., fig., 24 pl., 24 m.
(Italienische Forschungen, N. F. Bd. 1.)

Trübner (J.). Die stilistiche Entwickelung der Tafelbilder des **Sano di Pietro** (1405-81). — Strassburg, Heitz, 1925. In-4, 103 p., 17 pl., 20 m.
(Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques, 6.)

Schwind (M. von). Aus Moritz von Schwind's Füllhorn... Text von F. v. Ostini. — Barmen, P. Luhn, 1925. In-4, XXXI p., 100 pl., 25 m.

Peintures et aquarelles de Lucien **Simon**, préface de L.-F. Aubert. — Paris, A. Colin. In-4, 75 p., 63 pl., 50 fr.
(Artistes contemporains.)

Ostini (F. v.). Der Maler Karl **Spitzweg** — Bielefeld, Velhagen, u. Klasing. In-8, 79 p., 57 fig., 3 m.
(Velhagen u. Klasings Volksbücher, 145.)

Aveline (C.). **Steinlen**, l'homme et l'œuvre. — Paris, Les Ecrivains réunis. In-12, 80 p., 30 fig., 9 fr.
(Les artistes contemporains.)

Tœpffer (R.). Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. Introd. de P. Chaponnière. — Genève, la « Petite Fusterie ». In-8, 575 p., 15 fr.

Chantavoine (J.). **Ver Meer** de Delft. — Paris, Laurens. In-8, 128 p., 24 pl., 7 fr. 50.
(Les grands artistes.)

Meier-Graefe (J.). **Vincent**. — München, Piper, 1925. In-8, 322 p., 5 m. 50.

Orestano. Leonardo da **Vinci**. — Roma, Casa editrice Optima. In-8, 20 l.

Dacier (E.). **Watteau**, dessinateur de figures de différents caractères. — Paris, Laurens. In-8, 100 p., 110 fig., 10 fr.
(Les grands ornemanistes.)

VI. — ARTS GRAPHIQUES
GRAVURE. — LIVRE. — PHOTOGRAPHIE CINÉMA

Bartlett (E. E.). The typographic treasures in Europe. — London, Putnam. In-4, 185 p., 1 pl., 8 l. 8 sh.

Cisari (G.). La xilografia. Trattato teorico prattico. — Milano, Hoepli. In-16, 117 p., 25 fig., 62 pl., 20 l.
(Manuali Hoepli.)

Coissac (M.). Histoire du cinématographe, de ses origines jusqu'à nos jours. — Paris, Gauthier-Villars. In-8, X-599 p., 30 fr.

Degaast (G.). Photogravure et imprimerie. Préface de V. Michel. — Paris, l'auteur, 66, rue de Montreuil. In-8, fig., 7 fr.
(Bibliothèque universelle des arts et industries graphiques.)

Delteil (Loys). Manuel de l'amateur d'estampes des XIX^e^ et XX^e^ s. (1801-1924). Ecoles françaises et étrangères. — Paris, Dorbon aîné. 2 vol. in-8, 638 p., 158 fig., 80 fr.

Duchartre (P. L.) et Saulnier (R.). L'imagerie populaire. Les images de toutes les provinces françaises du XV^e^ s. au second Empire. — Paris, Librairie de France. In-4, 450 p., 180 fig. et pl., 130 fr.

Duportal (J.). La gravure en France au XVIII^e^ s. La gravure des portraits et des paysages. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4, 96 p., 84 pl., 150 fr.

Ehmcke (F. H.). 160 Kennbilder. Eine Sammlung von Warenzeichen... — München, Beck, 1925. In-16, VIII-321 p., fig., 15 m.

Geisberg (M.). Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der 1. Hälfte des XVI. Jh. — München, H. Schmidt. Gr.-fol.
Lfg. 12 - 16 ; chacune, VI p., 40 pl., 160 m.

Gollob (H.). Systematisches beschreiben-

des Verzeichnis der mit Wiener Holzschnitten illustrierten Wiener Drucke vom Jahre 1482-1550. — Strassburg, Heitz, 1925. In-4, 139 p., 15 pl., 20 m.
(Studien z. dt. Kunstgeschichte, 232.)

GRUEL (L.). Recherches sur les origines des marques anciennes qui se rencontrent dans l'art et dans l'industrie du XV^e au XIX^e s. au sujet du chiffre 4. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-8, 116 p., fig., 40 fr.

HARMS (R.). Philosophie des Films.—Leipzig, Meiner. In-8, VIII-192 p., 8 m.

HARRISON (T.). The bookbinding craft and industry. — London, Pitman. In-8, 128 p., fig., 3 sh.

HUBBARD (H.). How to distinguish prints. — London, Print Society. In-8, 127 p., 32 pl., 21 sh.

KURTH (J.). Die Geschichte des japanischen Holzschnitts. — Leipzig, Hiersemann, 1925. In-4.
I. Von den Anfaengen bis Harunobu. VIII-444 p., 29 pl., 80 m.

KURTZ (R.). Expressionismus und Film.— Berlin, Wolffsohn. In-4, 135 p., 73 fig., 5 pl., 16 m.

MILLAR (E.-G.). English illuminated manuscripts from the X th to the XIII th century. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4, 146 p., 100 pl.

MORIN-JEAN. Manuel pratique du graveur sur bois. — Paris, Laurens. In-8, 124 p., 48 fig., 24 pl., 15 fr.

MOUSSINAC (L.). La naissance du cinéma. — Paris, Povolozky. In-16, 220 p., 9 fr.

OLIVIER (E.), HERMAL (G.), ROTON (R. de). Manuel de l'amateur de reliures armoriées françaises. — Paris, Bosse. In-4.
5^e série. 200 fers (les « fasces »), 50 fr.
6^e série, d. 60 fr.

REICHEL (A.). Die Clair-Obscur-Schnitte des 16-18 Jh. — Wien, Amalthea-Verlag. In-fol., 71 p., 125 pl., 520 m.

RENOUARD (Ph.). Les marques typographiques parisiennes des XV^e et XVI^e siècles. — Paris, Champion. In-4.
I. 61 p., 223 marques, 75 fr.

TIETZE-CONRAT (E.). Der französische Kupferstich der Renaissance. — München, K. Wolff. In-4, III-38 p., 50 pl., 22 m.

WALKER (R.-A). Famous etchings from Dürer to Whistler. — London, Halton and Truscott Smith. In-8, 12 pl., 5 sh.

ZIMMERMANN (W). Ex-libris deutscher Apotheker. — Dresden, Schwarzeck. 1925. In-8, 200 p., fig., 6 m. 50.

Classement par artistes.

GODEFROY (L.). Albert **Besnard**. — Paris l'auteur, 29, avenue Henri-Martin. In-4, 230 fig., 160 fr.
(Le peintre-graveur illustré, t. XXX.)

DELTEIL (Loys). Le peintre-graveur illustré (XIX^e et XX^e s). — Paris, l'auteur. In-4.
XX-XXIX. Honoré **Daumier**. T. I-II. (comprendra en tout 10 vol. et 4000 fig.) ; chaque vol., 120 fr.

Tva Gustavianska Mästare, N. **Lafrensen** och E. **Martin** : samtida gravyrer. — Stockholm, Wahlström and Widstrand. In-8.
(Fasc. 17-24 ; chacun, avec 8 pl., 8 cour.)

ROSENTHAL (L.). **Manet** aquafortiste et lithographe. — Paris, Le Goupy. In-4, 176 p., 24 pl., 60 fr.
(La gravure et ses maîtres.)

GEFFROY (G.). Charles **Meryon**. — Paris, Floury. In-4, 75 fig., 32 pl., 100 fr.

ROTTINGER (H.). Erhard **Schœn** und Niklas **Stœr**, der pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte d. alten Nürnberger Holzschnittes. — Strassburg, J. H. E. Heitz. In-4, XI-271 p., 35 m.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 229.)

LEHRS (M.). Katalog der Kupferstiche Martin **Schœngauers**. — Wien, Ges. f. vervielfältigende Kunst, 1925. In-4, 409 p., fig., 60 m.
(Geschichte u. krit. Katalog d. deutschen... Kupferstichs im 15 Jh., 5.)

LANG (E.-M.). The etchings of Anders **Zorn**. — London, Foyle, 28 p., 100 pl., 20 sh.

VII. GLYPTIQUE. — NUMISMATIQUE SIGILLOGRAPHIE. — BLASON

BABELON (E.). Traité des monnaies grecques et romaines. — Paris, Leroux. In-8.
II. Description historique, t. IV, fasc. 1 (Acarnanie, Epire, Corcyre, Illyrie, Thessalie.) fasc. I: 223 p., 40 fr.

BABELON (E.) et REINACH (Th.). Recueil général des monnaies grecques d'Asie Mineure. — Paris, Leroux. In-4.
I, 1. Pont et Paphlagonie, 2^e éd., 240 p., 43 pl., 100 fr.

Corpus nummorum italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne... a cura di S. M. il Re d'Italia. — Milano, Hoepli. In-fol., pl.
IX, 1. Emilia : Parma e Piacenza, Modena e Reggio. 688 p., 45 pl., 200 l.

MEDINA (J. T.). Medallas europeas relativas a America... — Buenos-Aires, J. Peuser, 1924. In-4, XV-377 p., fig.
(Publicaciones del Instituto de investigaciones historicas, XXIV.)

VIII. — ART APPLIQUÉ. — CURIOSITÉ

ARTHUR (L.). Der echte Teppich. — Wien. Manz. In-8, IV-159 p., 355 fig., 13 sch. 50.

ARTHUR (L.). Orientalische Teppich vorlagen. — Wien, Manz. In-fol.
I-III, IV-IV p., 12 et 12 pl. ; chaque fasc., 14 sch.

BEAZLEY (J. D). Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils. — Tübingen, Mohr. In-8, XII-612 p., 21 m.

BENOIT (Luc). Les tissus, la tapisserie, les tapis. — Paris, Rieder. In-8, 128 p., 24 pl., 12 fr.
(L'art français depuis vingt ans.)

BOIVIN (J.). Les anciens orfèvres français et leurs poinçons. — Paris, Champion, XXVI-403 p., 5700 poinçons, 1000 fr.

BRYANT (G. E.). The Chelsea porcelain toys. — London, The Medici Society. In-4, 201 p., 61 pl., 7 l. 7 sh.

BUCKLEY (F.). A history of old English glass. Foreword by B. RACKHAM. — London, Benn, 1925. In-4, XXVII-155 p., 60 pl., 3 l. 3 sh.

BURGEMEISTER (L.). Der Orgelbau in Schlesien. — Strassburg. J. H. E. Heitz. In-4, VI-119-CXL-3 p., 30 fig., 30 m.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 230.)

CERNETTI (B.-C.). Guida pratica per l'insegnamento del punto di Assisi. — Milano. « Unitas ». In-4, 44 pl., 20 l.

CHAMPIER (V.). Le mobilier flamand. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 60 fr.
(L'art régional en France.)

Corpus vasorum antiquorum. — Paris, Champion. In-4.
GIGLIOLI (G. Q.). Museo nazionale di Villa Giulia (Rome) 18 p., 19 pl., 90 fr.

Costumes des femmes du pays de Caux et... de l'ancienne province de Normandie, dessinés... par M. LANTÉ, gravés par M. GATINE... — Paris, Le Goupy. In-4, 105 pl., 600 fr.
(Paraîtra en 4 fasc. — Réimpression de l'éd. de 1827.)

CRIPPS-DAY (F. H.) A record of armour sales, 1881-1924. — London, G. Bell, 1925. In-4, 396 p., 240 fig., 5 l. 5 sh.

DICKINSON (G.). English papier mâché, its origine, development and decline. — London. Courier Press. In-8, 135 p., 31 pl., 21 sh.

Documents d'art décoratif moderne : 250 modèles nouveaux pour les industries d'art. — Bruxelles. Salmain, 1925. In-fol., 45 pl., 100 fr.

DURIER (A.). Décoration annamite. — Paris, Calavas. In-4, 16 p., 54 pl., 125 fr.

EBERLEIN (H. D.), RAMSDELL (R. W.). The practical book of Chinaware. — London, Lippincott. In-4, 325 p., 116 pl., 42 sh.

ESTRADE (C.). Broderies hindoues. — Paris, Ernst. In-4, 38 pl., 200 fr.

FERRANDIS TORRES (J.). Los vasos de la Alhambra. — Madrid, Hauser y Menet, 1925. In-4, 32 p., 10 pl., 6 pes.

FUCHS (E.), HEILAND (P.). Die deutsche Fayence-Kultur. — München, Langen, 1925. In-4, 173 p., 104 pl., 38 m.
(Kultur und Kunstdokumente, 3.)

FURTWÆNGLER (A.), REICHHOLD (K.). Griechische Vasenmalerei. Fortgef. v. F. HAUSER u. E. BUSCHOR, mit Beitrag v. R. ZAHN. — München, F. Bruckmann, 1925. Gr. in-fol., pl.
Ser. 3, Lfg 4, p. 211-258, 10 pl., 50 m.

GAUTHIER (J.). Petit précis d'histoire de l'ornement. — Paris, Plon-Nourrit. In-8.
II. Le Moyen Age ; la Renaissance. 64 p., 61 fig., 2 pl., 10 fr.

GAWTHORP (F. G. and W. C.). Manuel of instruction in the art of « repoussé ». — London, Batsford. In-8, 86 p., fig., 2 sh. 6 d.

GOLDSCHMIDT (A.). Die deutsche Bronzetüren des frühen Mittelalters. — Marburg, Kunstgesch. Seminar der Universität. In-4, 43 p., pl., 90 m.
(Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, I.)

GOMEZ MARTINEZ (A.), CHILLÓN SAMPEDRO (B.). Los tapices de la catedral de Zamora. — Zamora, Cabildo catedral, 1925. In-4, 120 p., 23 pl., 5 pes.

GORDON (G. B.). Exemples of Maya pottery in the Museum and other collections. — **Philadelphia,** University Museum, 1925. Gr. in-fol.
I, IV p., 25 pl.

GRAEF, LANGLOTZ (E.). Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen. — Berlin, W. de Gruyter, 1925. In-fol., pl.
Bd. I, H. 4 (fin), p. 205-262, pl. 92-113, 40 m.

GUTHE (C. E.). Pueblo pottery making : a study at the village of San Ildefonso. — Yale University Press. 1925. In-8, 89 p., 35 pl., 18 sh. 6 d.
(Dept of Archaeology. Phillips Academy.)

KOCH (A.). Farbige Wohnraüme der Neuzeit. — Darmstadt, A. Koch. In-4, VIII-11 p., 106 pl., 8 p., 72 m.

— 1000 Ideen zur künstlerischen Ausgestaltung der Wohnung. — Darmstadt, A. Koch 1925. In-4, 10 p., 208 p. de fig., pl., 20 m.

KOOP (A. J.). Le bronze chinois antique. — Paris. A. Lévy. In-4, 100 p., 110 pl., 350 fr.

LEFUEL (H.). Boutiques parisiennes du premier Empire. — Paris, Morancé. In-4, 20 p., 32 pl., 180 fr.
(Documents d'architecture.)

LEHNERT (G.). Geschichte des Kunstgewerbes. — Berlin, W. de Gruyter. In-8.
III. 112 p., 32 pl., 1 m. 50.
(Sammlung Goeschen, 926.)

LESSING (J.). Altorientalische Teppichmuster. Nach Bildern u. Orig. d. 15-16 Jh. gezeichnet. — Berlin, Wasmuth. In-fol., 19 p., 30 pl., 36 m.

Lester (K. M.). Historic costume. — London, Batsford. In-8, 244 p., fig., 1 pl., 12 sh. 6 d.

Macquoid (P.), Edwards (R.). The dictionary of English furniture from the Middle Age to the late Georgian period. Introd. by H. Avray Tipping. — London, « Country Life ». In-4.
II, 360 p., fig., 11 pl., 5 l. 5 sh.

Magne (H.-M.). Décor du bois. Charpente et menuiserie. — Paris, Laurens. In-8, 220 p., 132 fig., 20 fr.
(L'art appliqué aux métiers.)

Marangoni (G.). Il ferro battuto. — Milano, Ceschina. In-8, 416 p., 103 fig., 159 pl., 140 l.
(Enciclopedia delle moderne arti décorative italiane, II.)

— Il mobile contemporaneo italiano. — Milano, Ceschina. In-8, 460 p., 27 fig., 196 pl., 150 l.
(Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane.)

Meier-Oberist (E.). Das neuzeitliche hamburgische Kunstgewerbe in seinen Grundlagen... — Hamburg, W. Thormann, 1925. In-4, 394 p., 157 fig., 30 m.

Olmer (P.). Le mobilier français d'aujourd'hui. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-8, 60 p., 32 pl., 15 fr.
(Architecture et arts décoratifs.)

Oulmont (Ch.). Les lunettes de l'amateur d'objets d'art : art ancien. — Paris, Grasset. In-16, fig., 15 fr.

Percival (M.). The oak collector. — London, Jenkins. In-8, 282 p., 32 pl., 7 sh. 6 d.

Perzynski (F.). Japanische Masken Nô und Kyôgen. — Berlin, W. de Gruyter, 1925. 2 vol. in-4, XII-426 et V-235 p., 122 fig. et pl., 80 m.

Riedrich (O.). Keramik und deutsche Baukunst. — Berlin, A. Lüdtke, 1925. In-4, 83 p., 9 fig., 176 pl., 30 m.
(Keramik der Gegenwart, I.)

Riff (A.). Les étains strasbourgeois du XVIe au XIXe s. — Strasbourg, Cie alsacienne des arts photomécaniques, 1925. In-4, 50 p., 26 pl.

Sadoul (Ch.). Le mobilier lorrain. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 60 fr.
(L'art régional en France.)

Sangiorgi (G.). Contributo allo studio dell' arte tessile. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-4, 137 p., 101 fig., 75 l.

Sarre (F.). Die Keramik von Samarra. — Berlin, D. Reimer, 1925. In-4, X-103 p., 202 fig., 39 pl., 70 m.
(Forschungen zur islamischen Kunst, 2.)

Schmidt (R.). Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel. — München, F. Bruckmann, 1925. In-8, IX-261 p., fig., 6 m. 50.

Schürmeyer (W.). Der Holzschnitt und der Linoleumschnitt... — Ravensburg, O. Maier, 112 p., 64 fig., 7 pl., 2 m. 50.

Seguy (E. A.) Bouquets et frondaisons. — Paris, Massin. In-fol., 20 pl., 200 fr.

Sponsel (J. L.). Das Grüne Gewölbe zu Dresden. — Leipzig. Hiersemann, 1925. In-fol.
I. Geraete u. Gefaesse in Silber-und Goldfassung, aus Holz u. Stein... VIII-225 p., 70 pl., 240 m.

Stapley de Bine (M.). Tejidos y bordados populares españoles. — Madrid, Talleres y editorial Voluntad. In-4, 56 p., 118 pl., 30 pes.

Strange (E. F.). Chinese lacquer. — London, Benn. In-4, 72 p., 55 pl., 6 l. 6 sh.

Sugden (A. V.), Edmondson (J. L.). A history of English wallpaper, 1509-1914. — London, Batsford. In-4, 279 p., 70 pl., 190 fig., 3 l. 3 sh.

Tafrali (O.). Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna. — Paris, Geuthner. 2 vol. in-4, 62 pl., X-87 p., 200 fr.

Tanner (P. de). Chinese Jade, ancient and modern. Descriptive catalogue, illustrating the most prominent pieces of a collection... — Berlin, D. Reimer. In-4, 35 et 17 p., 65 et 62 pl., 120 m.

Tudor-Craig (Sir A.). Armorial porcelain of the 18 th century. Foreword by sir H. F. Burke. — London, The Century House. In-4, 136 p., 58 pl.

Volbach (W. Fr.), Kuehnel (E.). Late antique, Coptic and Islamic textiles of Egypt. — London, Foyle. In-fol., 16 p., 100 pl., 5 l. 5 sh.

Zimmermann (E.). Meissner Porzellan. — Leipzig, Hiersemann. In-4, XV-369 p., 121 fig., 62 pl., 25 m.

Zoellner (Ad.). Das Buch vom Porzellan. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1925. In-8, V-226 p., 10 m.

Classement par artistes.

Lefuel (H.), **Jacob-Desmalter**, ébéniste de Napoléon Ier et de Louis XVIII. — Paris, Morancé. In-8, 464 p., 12 marques, 24 pl., 16 fr.
(Archives de l'amateur.)

Gehring (O.). Josef **Wilm**, der Gold-und Silberschmidt. — Berlin, Deutschliterarisches Institut, 1925. In-4, 61 p., 33 pl., 77 fig., 10 m.

IX. — MUSÉES — COLLECTIONS EXPOSITIONS

Allemagne.

Hauptwerke aus den staatlichen Museen zu **Berlin**. W. v. Bode zu Ehren hg.

v.d. Abteilungsleitern. — Berlin, Grote. In-fol., 54 et 63 p., 50 pl., 100 m.

ROHDE (A.). Deutsches Kunstgewerbe der Barockzeit. — Hamburg, Boysen u. Maasch, 1925. In-8.
II. Mittel-u. süddeutsches Kunstgewerbe, 64 p., fig., 13 pl.
(Führer durch d. **hamburgische** Museum f. Kunst u. Gewerbe, 9.)

Städtische Kunsthalle. Kunstwissenschaftliches Institut. Katalog der Bibliothek. — **Mannheim**, Friedrichsplatz, 1925. In-8, II-180 p., 2 m.

SPRINZ (H.), LOSSEN (G.). Die Bildwerke der fürstlich Hohenzollernschen Sammlung **Sigmaringen**. — Stuttgart u. Zurich, Montana-Verlag, 1925. In-4, XIV-49 p., 55 fig., 66 pl., 50 fr. suisses.

WATZINGER (K.). Die griechischen Vasen des archäologischen Instituts in **Tübingen**. — Tübingen, Verlag des archäol. Instituts. In-8, 211 p., pl., 2 m.

Angleterre.

WALTERS (H. B.). Catalogue of the engraved gems and cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum. — **London**, British Museum. In-8, 419 p., 14 pl.

DICK (S.). Hours in the National Gallery. — **London**, Duckworth. In-8, 144 p., 16 pl., 3 sh. 6 d.

Brief guide to the Peruvian textiles. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8, 10 d.

Victoria and Albert Museum. Picture books of English alabaster carvings, English chairs, English miniatures, English porcelain figures. — **London**, in-8, chaque fasc. de 20 pl., 6 d.

Picture books : English embroideries, Elizabethan and Stuart, English glass, English wrought-iron work, works of A. Stevens. — **London**, Victoria and Albert Museum. 4 broch. de 20 pl. chacune, 7 d.

POOLE (Mrs R. L.). Catalogue of portraits in the possession of the university, colleges, city and county of **Oxford**. — Oxford, Clarendon Press. In-8.
II. 277 p., 32 pl. ; III. 350 p., 23 pl.

HOBSON (R. L.). The G. **Eumorfopoulos** collection : catalogue of the Chinese, Corean and Persian pottery and porcelain. — London, Benn. In-4.
I. XXVIII-66 p., 75 pl., 12 l. 12 sh.
II. 56 p., 75 pl., 12 l. 12 sh.

Autriche.

TIETZE (H.). Die **Wiener** Kunstmuseen. — Wien, Hartleben, 1925. In-8, 93 p., 13 fig., 2 m. 50.
(Œsterreichische Bücherei, 5.)

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in **Wien**. Festschrift J. SCHLOSSER. Hg. v. L. PLANISCIG. Red. E. STROHMER. — Wien, Schroll. In-4, XII-268 p., fig., 32 pl., 150 m.

Belgique.

Léau et son exposition d'art, d'archéologie et de folklore (6-28 juillet 1924). — Bruxelles, Weissenbruch, 1925. In-8, 160 p., pl., 12 fr.

Espagne.

ROMO (E.). Les principaux tableaux du musée du Prado [**Madrid**]. — Paris, A. Perche. In-16, 208 p., 18 fr.

MARTINEZ Y MARTINEZ (F.). Una legenda más destruida. La colección de medallas del Dr Strany. — Valencia, V. Mora, 1925. In-4, 194 p., 12 pes.

France.

DUFRÊNE (M.). Ensembles mobiliers. — **Paris**, Ch. Moreau. In-fol., 2e série, 32 pl., 70 fr.
(Exposition des Arts décoratifs.)

GRUBER (J.). Les vitraux modernes. — **Paris**, Ch. Moreau. In-4, 42 pl., 100 fr.
(Exposition des Arts décoratifs.)

JANNEAU (G.). Le luminaire et moyens d'éclairage nouveaux. — **Paris**, Ch. Moreau. In-4, 48 pl., 80 fr.
(Exposition des Arts décoratifs.)

MARRAST (J.). Les jardins modernes. — **Paris**, Ch. Moreau. In-fol., 54 pl., 120 fr.
(Exposition des Arts décoratifs.)

RAPIN (H.). La sculpture décorative moderne. — **Paris**, Ch. Moreau. In-4.
2e série, 32 pl., 90 fr.
(Exposition des arts décoratifs.)

Catalogue de l'exposition du Moyen Age à la Bibliothèque nationale, janvier-février 1926. Avant-propos de P. Neveux. — **Paris**, Gazette des Beaux-Arts. In-8, 160 p., 10 fr.

GUIBERT (Joseph). Le cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Histoire des collections suivie d'un guide du chercheur. — **Paris**, Le Garrec. In-4, 280 p., 32 pl., 150 fr.

FEUILLET (M.). Les plus beaux dessins de musées de France. — Paris, Leo Delteil. In-4.
I. Les dessins d'Honoré **Fragonard** et de Hubert **Robert** des bibliothèque et musée de **Besançon** (collection de P.-A. Paris, architecte du roi, 1745-1819). 82 pl., 250 fr.

Hollande.

KROM (N. J.). L'art javanais dans les musées de Hollande et de **Java**. — Paris-Bruxelles, Van Oest. In-4, 80 p. 60 pl., 200 fr.
(Ars asiatica, VIII.)

Italie.

Ricci (C.). La galleria di **Parma** e la camera di S. Paolo. — Milan, Treves. In-8, 55 fig., 7 l.
(Il fiore dei musei e monumenti d'Italia.)

Norvège.

Dedekam (H.). Kunstindustrimuseet i **Oslo** i Femti Aar, 1876-1926. — Oslo, Mallingske Bogtrykkeri. In-4.

Suisse.

Exposition de l'art belge ancien et moderne au musée des Beaux-Arts et à la Kunsthalle de **Berne**, 27 mars-7 juin 1926. [Catalogue.] — Bruxelles, Vve Monnom. In-8, IV-70 p., 40 pl., 3 fr.

Art (L') du peuple roumain. Introd. de S. A. R. le prince Carol de Roumanie. Aperçu historique du prof. A. Tzigara-Samurcas. Catalogue de l'exposition de **Genève**, musée Rath. — Genève, Kundig. 1925. In-4, IV-VIII-122 p., fig., 4 pl., 3 fr. 50.

Wartmann (W.). Internationale Kunstausstellung. Aug.-Sept. 1925 im Kunsthaus **Zürich**. Ausführlicher Katalog. — Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft, 1925. In-8, IV-VI-25-15 p., 32 pl., 4 fr. 50.

Indochine.

Catalogue général du musée du **Cambodge** (musée Albert Sarraut). — Hanoï, impr. d'Extrême-Orient, 1925. In-8, 365 p.

Égypte.

Borchardt (L.). Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von **Kairo**. N° 1-1924. — Berlin, Reichsdruckerei, 1925. In-4.
II. 197 p., fig. 381-653.
(Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, 77.)

Legrain (G.). Statues et statuettes de rois et de particuliers. — **Le Caire**, Service des antiquités de l'Egypte, 1925. In-4.
I-III. Indices, par H. Gauthier, V-13 p.
(Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, 76.)

États-Unis.

Laufer (B.). Chinese baskets. — **Chicago**, Field Museum of natural history. In-4, 4 p., 38 pl.

Nouvelle-Zélande.

City of **Auckland** (New-Zealand). Catalogue of the art library, including the Mackelvie collection. — Auckland. In-8, 142 p., 2 sh.

X. — MUSIQUE. — THÉATRE

Blume (F.). Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1925. In-8, III-157-48 p., 6 m.

Doren (Dom R. van). Étude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall (VIIIe-XIe s.). — Bruxelles, Lamertin, 1925. In-4, 166 p., pl.

Durand (J.). Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. — Paris, Durand. In-8.
2e série (1910-24), 161 p., 7 fr. 50.
(Littérature musicale.)

Eaglefied-Hull. Das neue Musik-Lexicon. — Berlin, Hesse, 1925. Gr. 8, Lfg 6-10 (p. 9-608).

Eitner (R.). Biogr. bibliogr. Quellen-Lexicon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte d. 19 Jh. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In-4.
5. Hainglaise-Kytsch. 184 p., 12 m.
7. Milleville-Francesco. Pluvier. 182 p., 12 m.
10. Ubaldi-Zyrler. 179 p., 12 m.

Fernandez Arbóz (E.). Del violin, de su técnica, de su interpretación... y de su relación cón la évolución de la música. — Madrid, Rivadaneyra. In-4, 53 p.

Fernandez Nunez (M. F.). La vida de los musicos españoles. — Madrid, Fuentes, 1925. In-8.
I. 127 p., 5 pes.

Feudel (E.) Rhythmik. Theorie und Praxis d. körperlich-musikal. Erziehung. — München, Delphin-Verlag. In-4, 150 p., 62 fig., 8 m. 50.

Fleury (comte P.). Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues nés ou ayant travaillé en France. — Paris, Office général de la musique. In-4, 40 fr.

Forns (J.) Historia de la música. — Madrid, imp. clasica española. In-8.
I, 286 p., 11 pes.

25 Jahre Neue Musik. Jhrb der Universal-Edition. Hg. v. H. Heinsheimer u. P. Stefan. — Wien, Universal Edition. In-8.
I, 1926. 333 p., fig. et pl., 1 m.

Gregor (J.). Wiener szenische Kunst. — Wien, Almathea-Verlag. 1925. In-4.
II. 117 p., 131 pl., (259 fig.), 50 m.

Güttler (H.) Königsbergs Musikkultur im 18 Jh. — Königsberg, B. Meyer, 1925. In-8, 298 p., 22 pl., 16 m.

Halperson (J.) Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt. — Düsseldorf, Lintz. In-8, VIII-220 p., 130 fig., 6 m.

Harcourt (R. et M. d'). La musique des Incas et ses survivances. — Paris, Geuthner. In-8, VII-574 p., et atlas de 39 pl., 200 fr.

Keller (O.) Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik,

Libretto, Darstellung. — Wien, Stein. In-8, 504 p., 10 m.

KJERBÜLL-PETERSEN (L.). Die Schauspielkunst, Untersuchungen über ihr Wirken und Wesen. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. Gr. in-8, 271 p., 9 m.

MEYER (K.). Das Konzert. Ein Führer. — Stuttgart, J. Engelhorn, 1925. In-8, 166 p., 13 m.

MILHAUD (D.). Etudes. — Paris, Aveline. In-12, 20 fr.
(La musique moderne, I, 3.)

MÖCKEL (M.). Das Konstruktionsgeheimnis der alten italienischen Meister. Der goldene Schnitt im Geigenbau. — Berlin, M. Warschauer, 1925. In-8, 139 p., 96 fig., 5 m.

NEF (K.). Geschichte unserer Musikinstrumente. — Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, VIII-104 p., fig., 1 m. 80.
(Wissenschaft u. Bildung, 223.)

REFARDT (Dr E.). Katalog der Musikabteilung der œffentlichen Bibliothek der Universität Basel... — Basel, Universitätsbibliotek. In-8.
I. Musikalische Kompositionen. XII-141 p., 6 fr.

REINACH (Théodore). La musique grecque. — Paris, Payot. In-16, 208 p., 10 fr.

Staatsoper (Die). Berlin 1919-25. Ein Almanach, Hg. v. J. KAPP. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. In-8, 208-XXIV p., pl., 4 m. 50.

STEGE (F.). Das Okkulte in der Musik. — Münster, Bisping, 1925. In-8, XII-269 p., fig., 5 m.

SUARÈS (A.). Musique et poésie. — Paris, Aveline. In-12, 20 fr.
(La musique moderne, I, 5.)

SUBIRA (J.). Músicos románticos: **Schubert, Schumann, Mendelssohn**. — Madrid, Páez, 1925. In-8, 223 p., 4 pes. 50.
(Biblioteca dos artistas célebres, II.)

SUNYOL (G.). Introducció a la paleografia musical gregoriana. — Abadia de Montserrat; Leipzig, A. Lorentz, 1925. In-4, IX-409 p., fig., 6 pl., 25 pes.

WEEGE (F.). Der Tanz in der Antike. — Halle. a. Saale, Niemeyer. In-4, 192 p., 246 fig., 45 m.

WEISSMANN (A.). Der Dirigent im 20 Jhdt. — Berlin, Propyläen-Verlag, 1925. In-8, 198 p., 6 m.

WOLKAN (R.). Das Burgtheater in Wien. Vorw. : F. HERTERICH. — Wien. Eligius-Verlag. In-8, VII-50 p., 36 pl., 6 m. 50.

ZUCKER (P.). Die Theaterdekoration des Barock (— des Klassizismus). — Berlin, R. Kaemmerer, 1925. In-4, 56 et 27 p., 36 et 40 pl., chacun 45 m.

Classement par artistes.

HASSE (K.). J. S. **Bach**. — Bielefeld, Velhagen u. Klasing. In-8, 179 p., 47 fig., 5 m.
(Velhagen u. Klasings Volksbücher, 157-8.)

JÖDE (F.). Die Kunst **Bachs**, dargestellt an seinen Inventionen... — Wolfenbüttel, Kallmeyer. In-8, 224 p., fig., 6 m. 50,
(Organik, I.)

SCHIERDERMAIR (L.). Der junge **Beethoven**. — Leipzig, Quelle und Meyer, 1925. In-8, XXIII-487 p., 20 pl., 20 m.

OREL (A.). Anton **Brückner**. — Wien. Hartleben, 1925. In-4, XV-255 p., 15 m.

BÜLOW (Marie von). Hans von **Bülow** in Leben und Wort. — Stuttgart. Engelhorn, 1925. In-8, 298 p., pl., 7 m.
(Musikalische Volksbücher.)

BIDOU (H.). **Chopin**. — Paris, Alcan. In-8, 244 p., 10 fr.
(Les maîtres de la musique.)

EMMANUEL (M.). « Pelléas et Mélisande » de Claude **Debussy**. — Paris, P. Mellottée. In-18, 224 p., 5 fr.
(Les chefs-d'œuvre de la musique expliquée, 12.)

JARDILLIER (R.). « Pelléas » [de Cl. **Debussy**]. — Paris, Aveline. In-12, 20 fr.
(La musique moderne, I, 1.)

ALTMANN (G.). Ludwig **Devrient**. Leben und Werke eines Künstlers. — Berlin, Ullstein. In-8. 275 p., 5 m.

HAAS (R.). **Glück** und Durazzo im Burgtheater. — Wien, Amalthea-Verlag. 1925. In-8, 216 p., 16 pl., 4 m. 50.
(Amalthea-Bücherei, 45.)

GEORGE (A.). Arthur **Honegger**. — Paris, Aveline. In-12, 20 fr.
(La musique moderne, I, 4.)

CHOP (M.). F. **Liszts** symphonische Werke. Geschichtlich... analysiert... — Leipzig, Reclam. In-8.
2. Die 12 symphonischen Dichtungen. 85 p., 0 m. 40.
(Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst, Bd. 35.)

Margaret **Morris** Dancing. A book of pictures by F. DANIELS. Introd. by M. MORRIS. — London, Kegan Paul. In-8, 94 p., 40 pl., 10 sh. 6 d.

LEITZMANN (A.). W. A. **Mozart**, Berichte der Zeitgenossen u. Briefe. — Leipzig, Insel-Verlag. In-8, 519 p., 16 pl., 10 m.

MERSMANN (H.). **Mozart**. — Berlin, J. Bard. In-8, 62 p., 9 pl., 3 m. 50.

RIESEMANN (O. v.). M. P. **Mussorgski**. — München, Drei-Masken. In-8, XIX-526-28 p., 12 m.
(Monographien zur russischen Musik, 2.)

GOMBOSI (O. J.) Jacob **Obrecht** Eine stilkritische Studie. — Leipzig, Breitkopf

u. Härtel, 1925. In-8, VIII-131-XI-87 p., 9 m.
(Samml. musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen, 4.)

GATTI (G. L.). « Le Barbier de Séville » de **Rossini**. — Paris, P. Mellottée. In-16, 196 p., 70 fig., 5 fr.
(Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués, 11.)

Gedenkboek aangebodem aan Dr D. F. **Scheurleer** op zijn 70. Verjaardag. Bijdragen van vrienden... op het gebied der muziek. — Haag, Nijhoff, 1925. In-8, XII-396 p., fig., 10 fl.

BIE (O.). F. **Schubert**. Sein Leben u. s. Werk. — Berlin, Ullstein, 1925. In-8, 162 p., 4 m.
(Deutsche Lebensbilder).

BIEHLE (H.) G. **Schumann**... — Münster, Bisping, 1925. In-8, VII-80 p., pl., 3 m.

KOBALD (K.). Johann **Strauss**. — Wien, Œst. Bundesverlag f. Unterricht, 1925. In-8, 133 p., fig., 4 m.
(Deutsche Hausbücherei, 167.)

LOEWY (S.). Rund um Johann **Strauss**. — Wien, P. Knepler, 1925. In-8, 177 p., pl.

Wagner (R.). Briefe an Hans Richter. Hrsg. v. L. KARPATH. — Wien, P. Zsolnay, 1924. In-8, XVI-177 p., 6 m. 50.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Archivo español de arte y arqueologia. Publicaciòn... del centro de estudios històricos, dirigida por M. GOMEZ MORENO y E. TORMO Y MONZÓ. — Madrid, Blass. In-4.
N° 1. 1925. 111 p., 70 pl., 12 pes. — Trimestriel. L'année, 30 pes. (étranger, 35).

British (The) Museum Quarterly. — London, published by the Trustees. In-4, pl.
I. 32 p., 16 pl., 2 sh. — L'année, 8 sh.

Form (Die). Zeitschrift für gestaltende Arbeit. Hrsg. v. W. C. BEHRENDT. — Bonn, Schrœder. In-4.
I. Okt. 1925. 20 p., 8 pl. — Mensuel. Le trimestre, 6 m., le numéro, 2 m.

Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Bulletin. — Paris, M. Rousseau. In-8, fig.
I. Janvier-juin 1925. 152 p., 46 fig., 10 fr. — L'année, 20 fr. (étranger, 25 fr.).

Kunst und Handwerk am Oberrhein. Jahrbuch d. bad. Kunstgewerbevereins... — Karlsruhe, C. F. Müller. In-4.
I. 1925, XVIII-106 p., 5 m.

Livre (Le) d'or du bibliophile. Préface de L. BARTHOU. — Paris, la Maison du Livre français. In-4, fig. et pl.
I. 1926, 40 fr. — Annuel.

Neue Baukunst. Zeitschrift der Architektur, Raumkunst und verwandten Gebiete. Hg. M. MAUL. — Berlin-Schöneberg, Fritz-Reuterstrasse, 4. In-4, fig. et pl.
I. 1925. 24 numéros par an ; le semestre, 20 m.

Oberrheinische Kunst-Vierteljahrsberichte der oberrhein. Museen. — Freiburg in Br., Direktion der städ. Sammlungen, Urban-Verlag. In-4.
I. 1925-26. 1. Oktober, 51 p., fig., 26 pl. — Trimestriel. Le numéro, 6 m. ; l'année, 20 m.

Plastische (Die) Kunst. Zeitschrift des allgemeines deutschen Bildhauerbundes. (Schriftt. : G. RIEGELMANN.) — Berlin, Lüdtke. In-4.
N° 1 (Januar), 16 p., fig., 1 pl. — Mensuel. Le numéro, 1 m. ; l'année, 10 m.

Revue de l'Egypte ancienne. — Paris, Champion. In-4, pl.
I, 1-2. 1925. Le vol. de 1 fasc., 150 fr.

Taghorn (Das). Schlesische Monatshefte für deutsche Musikpflege. Hg. H. MATZKE. — Breslau, Taghorn-Verlag. In-8.
I. 1926. — Mensuel. Le numéro, 0 m. 50.

CHARLES DU BUS

ERRATA. — Quelques lignes de l'article de M. Osvald Sirén sur *Quelques peintures toscanes inconnues du XIII^e siècle*, publié dans notre numéro de Juin, furent supprimées, pour une raison de mise en page et à l'insu de l'auteur, faute d'une lettre non parvenue à son adresse.

Parmi les phrases retranchées, l'auteur tient surtout à signaler celle (p. 360, ligne 14) qui, selon le manuscrit, devait se lire ainsi : « Mais d'une tout autre importance sont deux madones que j'ai eu l'occasion d'étudier, grâce à l'indication de mon ami, M. le Professeur Offner, dans deux églises situées entre Florence et Arrezzo. »

Nous devons signaler également que le tableau reproduit, page 359, se trouve au *Musée de Worcester* (Mass.) et non dans l'*Église de San Donato ai Torri*.

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-6e

En souscription :

LA MINIATURE ROMANE

d'après les Manuscrits de la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

par **Ph. LAUER**

de la Bibliothèque nationale

UN VOLUME IN-4° RAISIN DE 120 PAGES DE TEXTE

80 planches hors texte
4 planches en couleurs

Prix en souscription : **325** fr. taxe comprise
Le prix en sera porté à **375** fr. dès la mise en vente

Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui

En préparation : DU MÊME AUTEUR

LA MINIATURE GOTHIQUE

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Un volume in-4° raisin
d'environ 120 pages de texte et 84 planches hors texte.

* *

Éditions de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, bd St-Germain, PARIS

LE PAYSAGE FRANÇAIS

DE

POUSSIN A COROT

A L'EXPOSITION DU PETIT PALAIS

(Mai-Juin 1925)

ÉTUDES ET CATALOGUE

Par Louis HOURTICQ, Émile DACIER, Georges WILDENSTEIN, Raymond BOUYER, Gaston BRIÈRE, Paul JAMOT

Préface par Étienne BRICON

L'OUVRAGE FORME UN BEAU VOLUME IN-4° RAISIN DE 152 PAGES DE TEXTE ET 84 PLANCHES EN HÉLIOTYPIE

Tirage à 500 exemplaires numérotés.

PRIX : **300 fr.**

Éditions de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, bd St-Germain, PARIS

LES ENLUMINURES

DES

MANUSCRITS DU MOYEN AGE

(DU VI^e^ AU XV^e^ SIÈCLE)

EXPOSITION DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

du 28 Janvier au 28 Février 1926

PAR

CAMILLE COUDERC

Conservateur adjoint au Département des Manuscrits

L'OUVRAGE FORMERA UN BEAU VOLUME IN-4° RAISIN D'ENVIRON 120 PAGES DE TEXTE ET 80 PLANCHES EN HÉLIOTYPIE

Tirage à 500 exemplaires numérotés

Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui.

L'ÉDITION EST ENTIÈREMENT SOUSCRITE

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28, East 85 th Street, NEW-YORK

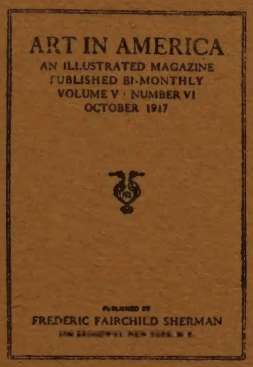
(États-Unis d'Amérique)

ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars. *Le numéro : 1 dollar.*

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. » *(New-York Times.)*

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par *Eliot Clark.*	20 »
WINSLOW HOMER, par *Kenyon Cox.*	20 »
HOMER MARTIN, par *Frank J. Mather, Jr.*	20 »
R. A. BLAKELOCK: par *Elliott Daingerfield.*	15 »
CINQUANTE PEINTURES de *Inness.*	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de *Martin.*	25 »
SOIXANTE PEINTURES de *Wyant.*	25 »
ALBERT P. RYDER, par *Frédéric Sherman.*	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. » *(Détroit Free Press.)*

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. » *(New-York Times.*

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. » *(The Review.)*

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de

TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & Cie

8, Place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS

SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le meilleur Antiseptique, 3 f. Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, Paris.

La Beauté du Teint

La Souplesse de la Peau

:: sont obtenues ::

par l'emploi de la

CRÈME DE LAININE VIGIER

PHARMACIE VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
25 EAST 78TH STREET